فورد مادوكس فورد

و.. الحداثة

دراسات نقدية

د. لطيفة الزيات



فورد مادوكس فورد

و .. الحداثة

دراسات نقدية

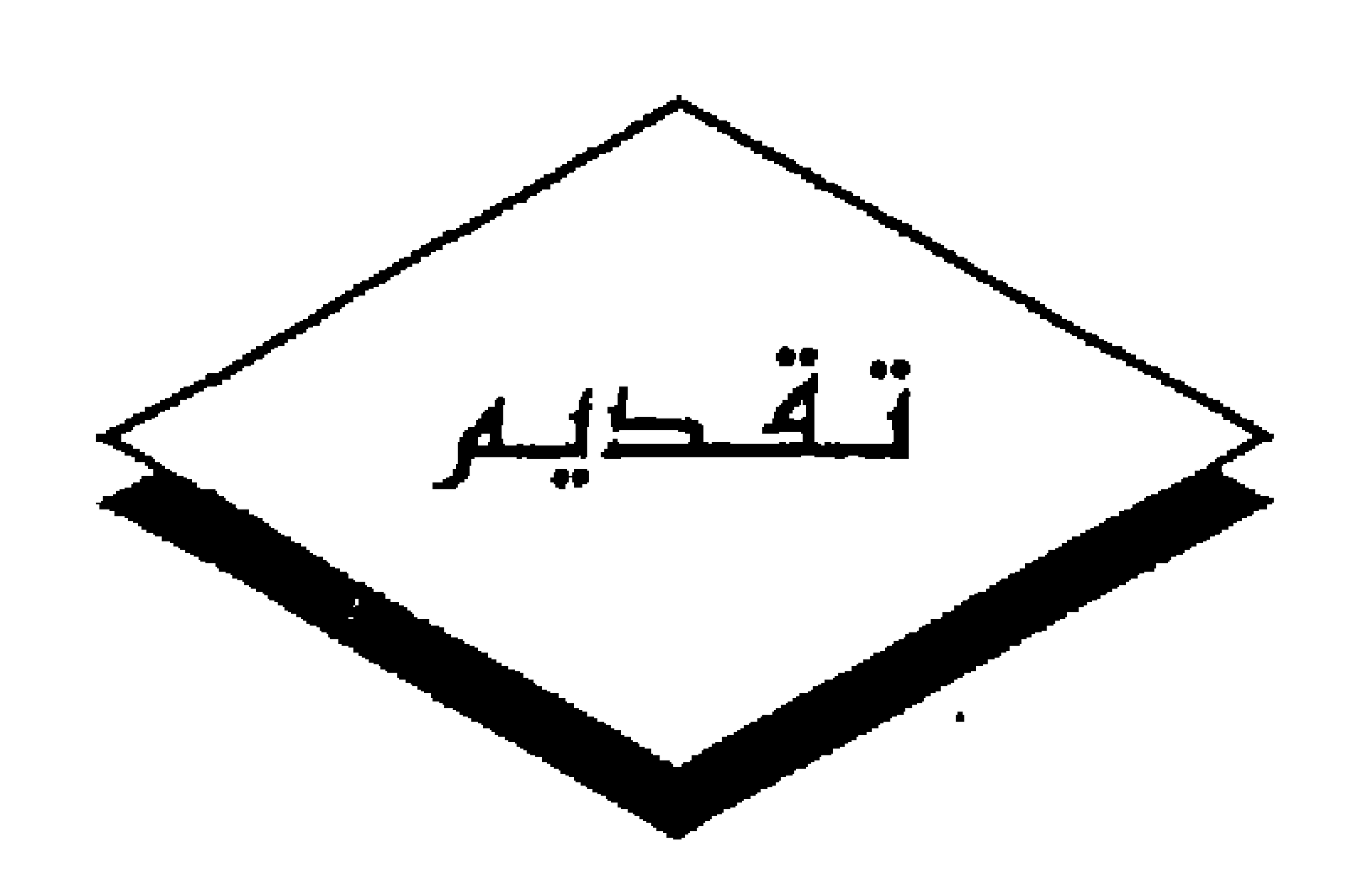
د . لطيفة الزيات



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٦

الغلاف والإخراج الفنى:

أميمة على أحمد



هذه مجموعة من الأبحاث صدرت لى بالإنجليزية عن مكتبة الأنجلو المصرية فى الفترة ما بين ١٩٦٤ ـ ١٩٧٠، وهى أبحاث حول أعمال فورد مادوكس هوفر (Ford Madox Hueffer) (١٨٧٣ ـ ١٩٣٩)، الذى عرف فيما بعد باسم فورد مادوكس فورد. وقد رأيت أهمية تقديمها بالعربية لتكون فى حوزة القارئ العربى، خاصة وأن سمعة فورد مادوكس فورد تحتل الآن مكانا رفيعا فى الأدب والنقد الإنجليزى والأوروبى عامة، كرائد من رواد الحداثة وخاصة فى رائعته الروائية **العسكرى الطيب** (The Good Soldier) (١٩١٥). فقد استطاعت هذه الرواية، ومبكرا، أن تمسك بحساسية إنسان القرن

العشرين الحديث وبمنظوره الجديد إلى الحقيقة، وأن تصوّره فى مطلع القرن العشرين تصويرا فنيا مازال إلى اليوم مثالا يحتذى فى رواية الحداثة. وسجل فورد فى هذا الاتجاه السبق على إليوت وهيمنجواى، وكتب من قبلهما الأرض الخراب وعالم اللا شيء.

وفورد مادوكس فورد كاتب إنجليزى ينحدر من أصل ألمانى، تشبع بكل ما هو جديد فى الثقافة الألمانية والفرنسية والإنجليزية، وطوّر منجزات فلوبير وجى دى موباسان وهنرى جيمز وترجنيف. اشترك مع جوزيف كونراد فى كتابة روايتين (**الوارثون** ١٩٠١، **ورومانس** ١٩٠٣).

بدأ فورد فى نشر كتاباته ١٩٠١، وكتب بغزارة فى مجال الرواية والدراسات النقدية والذكريات وسيَر الأدباء والفنانين، والشعر، وما غير هذه من ألوان المعرفة. وفى الفترة التى تركز عليها الأبحاث، وهى الفترة السابقة على الحرب العالمية الأولى، كتب فورد ما يزيد على الأربعين كتابا، هذا إلى جانب مؤلفاته العديدة فى الفترة التالية على ١٩١٤ والتى امتدت إلى سنة وفاته ١٩٣٩.

وقد بلغت حركة إحياء سمعة فورد الأدبية كروائى ذروتها فى أوائل الستينيات ومازالت منتعشة إلى الآن. وفى سنة ١٩٦٢ أصدر دافيد هارفى: **فورد مادوكس فورد، بيليوجرافيا بأعماله ونقده**. وقد ساهمت هذه البيبلوجرافيا مساهمة فعالة فى تزويد الباحث بالمادة اللازمة للبحث وبالتالى فى اضطراد حركة الإحياء.

هذا وقد انصب الاهتمام النقدى على فورد كروائى، ومازال. أما إنجازات فورد النقدية فقد بقيت مجهولة ومجهلة، أو مر عليها النقاد فى النادر مرورا سريعا وعابرا. ومن ثم انصرفت أربعة من الخمسة أبحاث المتضمنة فى هذا الكتاب إلى فورد كناقد ومنظر للكتابة، وصدرت تباعا فى الفترة ٦٤ - ١٩٦٥ .

وقد أشبع النقاد رواية **العسكرى الطيب** نقدا وتحليلا وتفسيرا وتضاربت التحليلات والتفسيرات وتعددت حتى بدا لى ألا مجال لإضافة جديدة. غير أنى توصلت لهذه الإضافة عام ١٩٧٠، بعد تطور منهجى النقدى ومعرفتى الصميمة بالنص وبآراء فورد النقدية حول الرواية وبخلفيته الثقافية. وفى هذا البحث الذى يدور حول **العسكرى الطيب** أتقدم بتفسير جديد للرواية يحتفظ بصلاحيته حتى اليوم.

* * *

يُرسى البحث الأول فورد مادوكس فورد كرائد من رواد المفارقة (Irony) بمعناها الحديث كعنصر بناء فى العمل الفنى، ويسجل لفورد السبق فى هذا المضمار على كل من ت . س. إليوت وريتشادز. كما يعقد البحث مقارنة بين مفهوم فورد للمفارقة فى الفترة السابقة على الحرب العالمية الأولى، والمفهوم الحديث للمفارقة كما تطور على أيدى نقاد مدرسة النقد الجديد وفى مقدمتهم كلاينث بروكس وروبرت بن وارين فى الأربعينيات والخمسينيات من هذا القرن. وتستند المقارنة

على تحليل كل من المفهومين للمفارقة كعنصر جوهرى يستند إليه العمل الفنى فى تصوير التجربة بوجوهها المتعددة والمتضارية تصويرا يضاهى تركيبية التجربة الإنسانية وتعقدها. وينتهى البحث بأن فورد قد توصل مبكرا بصفته روائيا ومنظراً للرواية إلى بصيرة نادرة بطبيعة المفارقة فى معناها الحديث.

كما يعرض البحث لمجموعة من العناصر والتقنيات ترتبط بالمفارقة فى مفهومه، ومن هذه على وجه المثال عنصر الدهشة الذى يثيره العمل الفنى نتيجة لإرساء المفارقة بين الظاهر والباطن، بين الجلى والخفى، الجليل والتافه وغيرها، وعنصر التضارب والتعارض والتعدد الناتج عن إسقاط التعاقب الزمانى والمكانى وتبنى النقلات الزمانية والمكانية عل أساس من التضاد والتشابه، والطابع الدرامى الذى ينبع من تنافر وتضاد وتعدد أوجه التجرية الواحدة، واستخدام وجهة النظر استخداما قائما على المفارقة الدرامية، أى استخدام وجهة نظر مخالفة لطبيعة المادة السائدة، وربما معادية لها، فى مفارقة تكفل للعمل الفنى استيعاب كل أوجه التجربة، وتكفل أيضا تقييم وجهة النظر هذه للحدث تقييما قائماً على المفارقة. كما يشير البحث أيضا إلى تفضيل فورد لمذهب الانطباعية الذى نتلقى بمقتضاها الحدث عن وعى راو أو أكثر من الرواة، وهو المذهب الكفيل فى رأى فورد بتصوير التجرية الإنسانية تصويراً قائما على غنى الاستيعاب كبديل لأحادية الاستبعاد.

* * *

ويبرز البحث الثانى مقومات الحداثة فى النقد الأدبى لكل من توماس إرنست هيوم وفورد مادوكس فورد، ويرسى تشابهها فى النتائج التى توصل إليها كل منهما فى مجال الحداثة متمثلا فى منظور جديد للحقيقة ؛والمتغيرات الفنية التى يستوجبها هذا المنظور الجديد للحقيقة كحقيقة متشظية لا متكاملة ومتنافرة لا متناغمة، وجزئية لا كلية وعابرة لا مستقرة و نسبية لا مطلقة وديناميية لا ستاتيكية.

وعلى أساس من هذا المنظور الجديد للحقيقة يدين كل من الكاتبين المقومات الفنية للحركة الرومانسية التى تقوم على إقرار بقدرة الإنسان على الإمساك بالحقيقة فى كليتها وفى تناغمها وتناسقها فى ظل هذا الكل المتسق والمفهوم.

ودعا كل من الناقدين لفن حديث معنى بالخاص والجزئى والمجسد والمرئى والواضح وضوح دقة التصوير من خلال الوعى بتيار الحياة الدائب التغيرّ والتجدد، وتسجيل هذا الوعى من خلال انطباعات تتدفق تدفق تيار الحياة ذاته.

وإذ يرسى البحث مقومات الحداثة التى توصل إليها كل من هيوم وفورد، يثبت أن فورد كان الأسبق فى التوصل إلى هذه النتائج والأسبق فى إيصالها إلى الدوائر النقدية والأدبية. ويتوصل البحث أخيرا إلى أن الضوء النقدى فى إنجلترا صدر فى فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى، لا عن طريق هيوم كما هو معتقد حتى الآن، بل

عن طريق فورد كما أكد ذلك إزرا باوند أكثر من مرة وهو يقر بمدى ما يُدين به هو وجيله لفورد مادوكس فورد.

* * *

ويثبت البحث الثالث أسبقية فورد على ت. س. إليوت بدوره فى بلورة بعض الآراء النقدية، وخاصة تلك المتعلقة بالعمل الفنى وعضويته. وقد دعا فورد قبل أن يفعل إليوت إلى أستقلالية العمل الفنى عن الفنان والواقع معا، ووصفه كنشاط إنسانى قائم بذاته لا يستهدف خدمة ما عداه من أنشطة إنسانية. وأدان تنافس الفن مع الدين أو الأخلاق أو السياسة، وأدرج العمل الذى يقوم على هذه المنافسة فى إطار البروبجاندا. وتوصل فورد فى هذا الاتجاه إلى بصيرة مبكرة تنسب عادة إلى النقد الحديث، ومؤداها أن الكاتب الأخلاقى والكاتب الذى يسعى إلى الجمال من أجل الجمال إنما هما وجهان لنفس العملة، يخرجان معا بالعمل خارج دائرته ومجاله.

وأكد فورد قبل أن يفعل إليوت على ضرورة التزام الكاتب بالموضوعية تجاه عمله، وضرورة إضفاء الشكل على التجربة بحيث تخرج من مجال الذاتية إلى مجال الموضوعية. وتوصل فى ذات الاتجاه إلى بصيرة مبكرة بحقيقة الدور الذى يقوم به الشكل، فالشكل لا يُجسد التجربة ويضفى عليها الطابع الموضوعى فحسب، بل يقوم أيضا بوظيفة أخرى أكثر أهمية، وهى وظيفة تقييم التجربة التى يعرض لها الكاتب تقييما صحيحا وإسباغ مستويات من المعنى

عليها .. وعادة ما ينسب اكتشاف دور الشكل فى تقييم التجربة التى يعرض لها الفنان إلى منجزات النقد الحديث.

ويثبت هذا البحث فيما يثبت أن ت. س. إليوت اعتمد على فورد اعتمادا يكاد أن يكون حرفيا فى صياغته لمفهومه الشهير: المعادل الموضوعى. وقد أدرك فورد مبكرا أن المشاعر والأحاسيس هى لغة الفن، وأن على الفنان تحويل هذه المشاعر والأحاسيس التى هى بطبيعة الأمر ذاتية إلى مشاعر موضوعية، وذلك بتجسيدها تجسيدا موضوعيا فى موجودات موضوعية، تنطوى على ذات المشاعر والأحاسيس وتتولى توصيلها متموضعة إلى القارئ.

وأدرك فورد مبكرا أن العمل الفنى فى كليته يعبر عن شخصية الفنان بمدى ما ينأى عن ذاتية الفنان، وبمدى ما يُجسد ويُموضع التجربة وينقلها من مجال الذاتى إلى الموضوعى ومن المجال الخاص إلى المجال العام. وفي كتاباته النقدية المبكرة أنكر إليوت إمكانية تعبير العمل الفنى فى كليته عن شخصية الفنان، وذهب إلى أن ليس للفنان شخصية يعبر عنها، بل هو مجرد وسيط يقدم مركبات جديدة. غير أن إليوت عدل من منظوره الصارم واللا إنسانى أحيانا لموضوعية العمل الفنى فيما بعد، وأقر عام ١٩٢٧ أن الفن هو تجسيد لعذابات الفنان وموضعة هذه العذابات هو الهم الأول للفنان، وأن الفنان إذ يجسد ويموضع من التجربة يكتب فى نهاية المطاف شخصيته، ويكتب عصره كذلك. وبذلك انتقل إليوت من منظوره الأول الجامد إلى منظور فورد

فى موضوعية الفنان. وكان فورد هو الأسبق والأكثر اتساقا فى التعبير عن ذات المنظور.

* * *

ويلقى البحث الرابع على فورد الضوء من زاوية جديدة وهى زاوية نظريته النقدية ونقده التطبيقى فى الفترة ما قبل ١٩١٤، متوصلا إلى الانفصام ما بين النظرية والتطبيق فى أعمال فورد النقدية. ولأن نظرية فورد عن الأدب نظرية موضوعية، فمن الطبيعى أن تكون نظريته للنقد نظرية موضوعية، إذ إن النظرية النقدية تنبع من النظرية الأدبية وتعتمد عليها. وفى المجال النظرى سجل فورد السبق على ت. س. إليوت فى الإصرار على موضوعية النقد وأهمية تركيز الناقد على الشكل دون المضمون، وعلى التقنيات التى يستخدمها الكاتب لتجسيد مادته ولاستيعابها استيعابا فنيا كاملا فى محاولة لاكتشاف معنى هذه المادة. واهتم فورد بالتقاليد بمدى ما تمكننا معرفتنا بما تم إنجازه فعلا على تبين الجديد حقا، وأكد أن العمل الفنى حقا يندرج فى عضوية لا تتيح للناقد الحديث عن شخصية الفنان، وأن العمل غير المتكامل فنيا هو وحده الذى يسفر فى جزئياته عن شخصية الفنان.

كما بادر فورد مادوكس فورد إلى تبنى تراث فلوبير، جى دى موباسان وترجنيف وهنرى جيمز، وإلى إرسائه كمثل يحتذى لا بشكل مطلق وإنما بمدى ما هو مكتمل تقنيا، وبمدى ما يعبر عن الحساسية

الجديدة. وسبق فورد إليوت فى إعادة تقييم الشعراء الميتافيزيقيين وتفضيلهم على ميلتون بنغمته الرسولية وإخفاقاته الفنية.

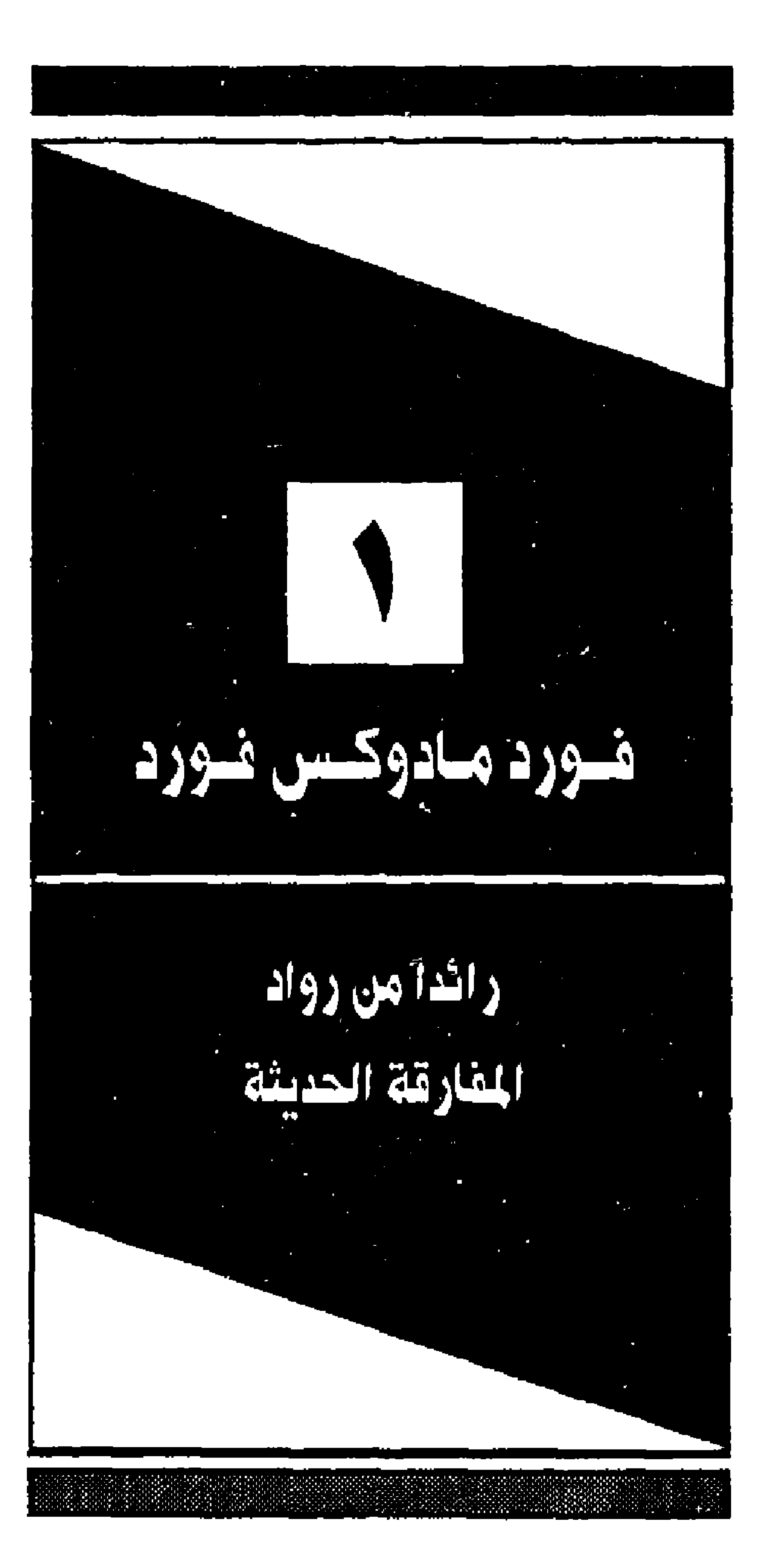
ويتضاءل رصيد فورد فى النقد التطبيقى أمام رصيده فى التنظير النقدى، وتفصل هوة واسعة بين النظرية والتطبيق فى أعمال فورد النقدية. وهو لا يلتزم كناقد بمنظوره الموضوعى الصارم. وبدلا من الاكتفاء بالتركيز على تقنيات العمل وأساليبه ينتقل فورد إلى الحديث عن شخصية الكاتب وموضوعه ومزاجه وما إلى ذلك، واعيا معظم الأحيان بالتناقض الذى يقع فيه ومعتذرا عنه بحجة إرضاء الذوق العام. وكان من شأن هذا التخبط بين النظرية والتطبيق أن قلل من تأثير فورد فى مجال النقد، وخاصة بعد أن لحق به نقاد صارمون من أمثال إليوت وهيوم.

* * *

التفسير التحليلى لرواية شديدة الحداثة والتكامل الفنى والنقدى مثل **العسكرى الطيب** لابد وأن يتصدى لتقنيات الرواية ويحيط بها كمفاتيح للمعنى العام، ولابد وأن يأخذ فى الاعتبار مغزى المفارقة (Jrony) التى يضمنها فورد بنيان ونسيج العمل معا والتى تستوعب فيما تستوعب كل أوجه الحقيقة لذات التجربة متباينة ومتناقضة، وذلك فى محاولة لمضاهاة التجربة الإنسانية فى سريانها وتركيبها. ومثل هذا التفسير التحليلى لابد وأن يتصدى لأثر التقنيات فى التعبير عن منظور الإنسان الحديث للحقيقة، وفى التعبير عن حساسيته

الجديدة، وفى خلق هذا الشعور بتدفق الحياة وتبدلها بشكل دائب ودينامى وحى. ولابد وأن يأخذ هذا التفسير فى الاعتبار أيضا مغزى إضفاء الطابع الدرامى على الراوى واستخدامه لضمير الأنا ومدى معرفته المحدود وتخبطه وهو يكتشف منظورا جديدا للحقيقة، وهو يعبر عن حساسية معاصرة هى ذات الحساسية التى عرض لها فيما بعد إليوت فى الأرض الخراب وهيمنجواى فى عالم، عالم اللا شىء.

وفى هذا البحث الخامس أقدم تفسيرا تحليليا لرواية اختلف النقاد ومازالوا يختلفون فى تفسيرها، وأقدمه على ضوء معرفة صميمة بالنص دامت سنوات، وبمقولات فورد النظرية عن الرواية وبخلفيته الثقافية. وأعرض لمدى اختلاف هذا التفسير الجديد وتلاقيه مع التفسيرات السابقة عليه، وأتوصل إلى حقيقة أنه أكثر شمولا وأكثر إقناعا من بقية التفسيرات، وأنه يتسع ليستوعب بعضها وينأى عن البعض الآخر، وأنه يغتنى فى ذات الوقت جزئيا ببعض التعليقات النقدية السابقة عليه. ومازلت أشعر بالاعتداد بعد مرور كل هذه السنين لأننى توصلت بعد جهد إلى هذا التفسير التحليلى الجديد الذى من شأنه أن يساهم فى زيادة معرفتنا بنص روائى رائع وفريد.


١
فورد مادوكس فورد
رائداً من رواد
المفارقة الحديثة

تعـرض هذه الدراسـة لمفـهـوم فـورد مـادوكس فـورد (١٨٧٣ ـ ١٩٣٩) للمـفـارقـة فى الفـتـرة مـا قـبل ١٩١٤ أو بداية الحـرب العـالمية الأولى، وقد صاغ فورد هذا المفهوم للمفارقة كعنصر بناء فى العمل الفنى فى هذه الفترة، وروج له فى كتاباته النقدية المختلفة.

ويعتبر ت س. إليوت أول ناقد حديث يتمثل المفارقة كجزء لا يتجزأ من العمل الفنى ومن بنيان هذا العمل. وقد صاغ مفهومه هذا للمفارقة لأول مرة عام ١٩٢١ وهو بصدد التعريف لوحدة الحساسية فى مقاله عن الشعراء الميتافيزيقين. ويلاحظ إليوت أن عقل الشاعر يدأب أثناء عملية الإبداع على دمج تجارب منفصلة ومتفاوتة [١]، وأن كل الشعر يسوده قدر من التغاير فى الخواص وقد تم إملاء الوحدة عليه [٢]. كما يدعو إليوت إلى شعر الابتكار الحسى الذكى (wit) الذى ينطوى فى التعبير عن التجربة تضمين كل الأوجه الأخرى الممكنة للتجربة [٤].

هذا وقد أصبح مفهوم المفارقة كعنصر بناء للعمل الفنى سمة من السمات التى تميز مدرسة النقد الجديد، بعد أن مر هذا المفهوم

من خلال أعمال ريتشاردز الذى عرّف المفارقة كمصالحة للدوافع النفسية المتصارعة، عبر ألن تات، وروبرت بن وارين وكليانث بروكس وهم من نقاد مدرسة النقد الحديث الذين صالحوا أخيرا بين مفهوم كل من إليوت وريتشاردز، جاعلين من المفارقة كعنصر بناء صفة من صفات القصيدة تميز الشعر عن العلم من ناحية، وترسى علاقة وثيقة بين الشعر والواقع من ناحية أخرى(٥).

وقد استطاع فورد مادوكس هوفر الذى عرف فيما بعد بفورد مادوكس فورد، أن يتوصل إلى بصيرة مبكرة بهذا المفهوم الحديث للمفارقة، وروج له من خلال أعماله النقدية فى الفترة ما قبل ١٩١٤، سابقا بذلك كلا من إليوت وريتشاردز. وقد توصل فورد لمفهوم المفارقة كعنصر بناء فى العمل الفنى من خلال اهتمامه كروائى بزاوية أو وجهة النظر التى تتلقى بمقتضاها الحدث، وبالنقلات الزمانية والمكانية، واحتمال التعارض والتضاد بين كل ما هو متغاير ومتفاوت والذى تنطوى عليه هذه النقلات التى تحقق مواجهة مبنية على المفارقة.

وفى تعليقات فورد على طبيعة الفن، وطبيعة الرواية بوجه خاص، تبرز رؤيته للعمل الفنى كعمل درامى عضوى يصل إلى الوحدة من خلال التعدد المبنى على التفاوت والتضاد، ويخرج إلى حيز الوجود مفهوم للمفارقة شبيه بهذا الذى طورته مدرسة النقد الجديد.

وربما بدا من الطبيعى واهتمام فورد ينصرف إلى السرد الروائى أن يهتم بالعملية الدرامية. ولكن مفهوم فورد لما هو درامى لا

تحده بحال حدود الرواية، ولا يتوقف عند المنطلقات التقليدية للصراع، بل يغطي هذا المفهوم الأشياء الدقيقة التى لا تنتمي سوى لعالم الشعر.

ومفهوم الفن كوحدة تخرج من خلال التعدد والتوتر، مفهوم يستلزم بالضرورة فناً عضوياً. ويؤمن فورد أن الفن مستمد من الحياة، وإن لم تُخضعه هذه الحقيقة للحياة. والكاتب صاحب الخيال لا يسعى بحال لأن يكون جامعاً لحقائق، أو مجرد محاك للحياة. بل إن الكاتب هو المصور لتعاقب الحياة الإنسانية وتغايرها (٦)، وهو فى ذات الوقت الخالق لعالمه الخاص الذى تتعاقب عليه الأسباب والمسببات كما يراها بأمانة (٧). والعالم الذى يخلقه فى العمل الفنى عالم عضوى مستقل ينمو وفقا لقوانينه الخاصة، ومن خلال تجميع شظايا الحقيقة وبنائها فى كل متكامل وتحويلها إلى كل ذى مغزى يتمتع بشذا الإيحاءات ومستويات المعنى. ويمنح الفنان النسق لواقع يفتقر إلى النسق، والنظام لعالم يفتقر إلى النظام، والمعنى الواقع بلا معنى.

والحياة توحي للكاتب بالموضوع، غير أن هذا الإيحاء لا يشكل سوى بذرة العمل الفنى، والكاتب يتلقى الإيحاء ويقلبه على جوانبه المرة بعد المرة حتى يستهلك كل إمكانياته. وقد كان هنرى جيمس فى هذا المضمار مثالاً يحتذى، كما يقول فورد، إذ يطوّر فكرته الأصلية معتصراً لها حتى يخرج منها بآخر قطرة ممكنة (٨). ويبدأ الكاتب فى بناء البذرة بناء أكثر تركيباً وسميترية (٩)، ويدأب على ذلك حتى

تستحيل إلى قطعة من الحياة ينشغل بها العديد من البشر[١٠]. ويتأتى على الكاتب، علاوة على هذا، أن يُضفى الوحدة العضوية على الرواية بحيث يخرج سطحها خاليا من الأخطاء والعيوب، تندرج فيه كل تفصيلة وكلمة اندراجا كاملا :

«وما نحتاجه فعلا، وما يجب أن نسعى إلى إنتاجه هو رواية موحدة فى منطلقاتها، وفى نغمتها، وفى تقدم حدثها. رواية صلبة فى نسيجتها كالفسيفساء، بلا أخطاء. سطحها أشبه ما يكون بسطح درع لامع من الصلب ينتمى إلى القرن الخامس عشر» [١١].

ويشير فورد إلى حيلة تقنية يسميها تقدم أوتتالى المؤثرات (Progression d'effect) وهذه الحيلة فى اعتقاده هى التى تمنح العمل الفنى شكله العضوى، وهى التى تجمع وتوحد فى كلية ذات مغزى كل عناصر السرد، وذلك فى مجرى رئيسى تقود فيه كل كلمة وكل حركة إلى نهاية لا يمكن تجنبها :

«وفى مثل هذه الرائعة.. يتجه كل حدث وكل كلمة، وكل استطراد ظاهرى إلى النهاية المحتومة. وبهذه الطريقة يخلق الكاتب شعورا بالقدرية ويقيم تشابها ما بين ما يحدث فى العمل الفنى، وما يحدث فى الحياة على يد قوى خارجية عنيدة» [١٢] .

والتشابه الذى يرسيه فورد هنا ما بين العمل الفنى والحياة، وهو تشابه مهم، يترتب على اندراج الحدث فى العمل الفنى فى مجرى موحد يخلق الإحساس بالحتمية وهو يتصاعد موحّداً.

وينبغى على الكاتب فى تناوله لأى عمل فنى، أن يعطى الأهمية الأولى لوحدة البنيان والتأثير، وأن يخضع الأجزاء للكل، وأن يرسى نغمة توازن ما بين الأجزاء واندماجها فى عمل عضوى موّحد إذ إن «التصميم فى كليته هو الشئ المهم حقاً» (١٣) .

وفى تعليقه على بعض لوحات هولبين يمتدح الأسلوب الماهر الذى يندرج بمقتضاه التكوين فى التكوين، وتتحقق فيه الوحدة والتوازن للعمل فى كليته. وهولبين، وفقاً لفورد، لا يحقق هذه الوحدة بإخضاع الأجزاء للكل فحسب، بل بإخضاع قدراته الإبداعية لمقتضيات العمل الفنى أيضاً :

«(وهو)... قد استطاع أن يخضع قدرة فائقة على ملاحظة الواقع وعلى تصويره تصويراً واقعياً، وهى قدرة كان من الممكن أن يستغلها أسوأ استغلال رجال أضعف، لقدرة رائعة على رصد الجانب الجمالى للبيئة، وهى قدرة قد يستغلها بدورها أسوأ استغلال رجال من نوع آخر» (١٥).

ويلعب الاختيار دوراً حاسما فى إرساء الطبيعة العضوية للعمل الفنى. وينبغى أن يطبق بلا رحمة عنصر الاستبعاد لكل ما من شأنه أن يحرف مسار الحدث الرئيسى عن الوصول إلى نهايته المحتومة.

ويتوجب التضحية بكل شيء من أجل الوصول إلى هذه النهاية. ويلاحظ فورد أن هنرى جيمز يذهب فى هذا الاتجاه إلى حد التضحية «.. إن لم يكن بعنصر الاحتمال الكامن فى حدثه، فعلى أقل تقدير بالحقائق الفوتوغرافية»(١٦). وتتأثر أعمال جيمز كلما فشل فى تطبيق عنصر الاختيار وخضع لإغراء الاستطراد الذى هو إغراء كبير:

«يستطرد مستر جيمز لأنه يسعى لإحاطة شخوصه بجو شاسع من العلاقات المعقدة. وتضعف قبضته على عنصر الاختيار ما بين الحين والحين، وسوف ينتحى جانبا لتقديم علاقة رقيقة لأنها ظريفة أو لأنها مسلية، وسوف يهمل نتيجة لذلك ملاحظة أن هذه التفصيلة الرقيقة لا تدفع بقصته إلى الأمام، وأنه بذلك قد خرج على مسار حدثه الرئيسى» (١٧).

ويدين فورد استطرادات جيمز حتى حين يسعى الأخير إلى منح العمل أكبر تبرير ممكن عن طريق هذه الاستطرادات(١٨). وفورد يؤمن بأن لا شئ يأتى فى الأسبقية على وحدة العمل الفنية:

«والفنان الحق يشعر أن لموضوعه صفة الطهر، وهو حين يتناوله لا يضيف إليه مادة خارجية أو غير ملائمة مثلما لا تذهب سيدة مهذبة إلى الأوبرا فى الثوب الذى ترتديه فى مضمار الجولف» (١٩).

ولابد لعامل الاختيار أن يمتد إلى مجال اختيار الكلمات، والدقة التامة فى اختيار الكلمات لا تشكل الهم الوحيد. ومن المهم بمكان

الحفاظ على النبض ناعما ومتدفقا لا يعوق تقدمه أى عائق. ومن الضرورى أن يعبر الفنان عن أفكاره بلغة عصره حتى لا يحرف انتباه القارئ عن ما يعبر عنه إلى الطريقة التى يتم بها هذا التعبير. وينبغى أن تكون كل كلمة «بسيطة وعامية» وأن تكون فى ذات الوقت حية ودقيقة؛ لأن الملل فى حد ذاته قد يؤدى إلى صرف انتباه القارئ. والمبدأ الموجه للاختيار ينبغى أن يساعد السطح على أن يجرى بوضوح وبنعومة بلا أدنى انحراف. ولا ينبغى أن يتضمن العمل «كلمات غير عادية أو ثمينة تبرز على ما عداها، وإلا استرعت الانتباه وأوقفت تدفق القصة»(٢٠).

ولا تقتصر وظيفة الاختيار على استبعاد كل ما هو غريب على تطور الحدث، بل تؤدى وظيفة أخرى أشد أهمية، وهى إغناء العمل الفنى بمغزى مركب. ويغنى الكاتب عمله بمستويات من المعنى وبشذا الإيحاء الذى يساهم فى بناء المغزى المركب؛ وذلك عن طريق اختيار الأحداث، والتفاصيل، والكلمات والأدوات الأخرى التى يستخدمها. وبهذا المعنى، لابد وأن يكون لكل كلمة دور وظيفى وهى تضيف إلى المعنى الكلى. ويمتدح فورد بعض قصص جيمز التى لا يتضح فيها المعنى الكلى إلا مع الكلمة الأخيرة (٢١)، وبهذا يصبح الاختيار حيلة تقنية قادرة من خلال الإيحاء على توصيل القيم الإنسانية:

«وعندما تقول إن الشعر هبة لا نعنى القدرة على تنظيم الكلمات تنظيما موسيقيا، بل نعنى قدرة الشعر على الإيحاء بالقيم

الإنسانية. وكل من مستر كونراد ومستر جيمز شاعر، لأن كلاً من عباراتهما توحي بأكثر مما تعبر عنه» (٢٢).

ويؤكد فورد باستمرار على أهمية الاختيار والتنظيم كملكات قادرة على جعل العمل الفني عالما مستقلا يعني أكثر مما تعني مجموع أجزائه، أو بكلمات إليوت عالم «.. يمثل أكثر من ذاته بكثير»(٢٣)، وهكذا يصبح العمل الفني كلية عضوية توحي بالتعدد من خلال وحدتها، وتكشف في كل مرة عن جانب أكبر من ذاتها يرجع إليه الإنسان:

«وكل لمسة يتطلع إليها الإنسان تفض غشاء من أغشية البرعم، وعند كل فض لغشاء جديد يشعر الإنسان أن السر مازال في مستوى أعمق قليلا» (٢٤).

* * *

ولابد وأن يستدعي مثل هذا المفهوم للعمل الفني كوحدة عضوية تمر من خلال التوتر والتعدد إلى الوحدة، مفهوما للعمل الفني كعمل لا ذاتي وبالتالي عمل درامي. ونظرية فورد متسقة مع ذاتها في هذا الاتجاه. ويتضح مفهومه للعمل الفني كعمل لا ذاتي ودرامي خاصة في تعليقاته عن الرواية. والحدث بالنسبة إليه ينبغي أن يصور لا أن يقرر، والقارئ يشهد ما يقع ولا ينبغي أن يخبر بما وقع. والحدث لا يصور كقطعة من الحياة بكل تفاصيلها التي لا تتصل بعضها بالبعض اتصالا مباشرا، وإنما يتأتى أن يتوحد وأن يصفى وذلك من

خلال منظور المراقب. وهذا المراقب قد يكون أية شخصية من الشخوص، شخصية صغيرة أو غير صغيرة، وقد يكون الكاتب ذاته، ولكنه لابد وأن يكون في كل الحالات «الفنان الذي يصدر عن رؤية معينة»(٢٥). وتتيح فكرة التصوير كبديل للتقرير، فيما تتيح، اللاذاتية للفن والفنان. وعلى الكاتب أن يغيب عن عمله غيبة كلية، وأن يستبعد ذاته، مانحا الأولوية الأولى لمتطلبات العمل الفني الذي يتمتع بوجود مستقل. وهذا الاستبعاد للذات هو عنصر أساسي كفيل بتقديم العمل تقديما دراميا، وكفيل بتمكين الصراع من التنامي من التعقيد إلى الانفراج، وذلك من خلال «تقديم صورة لتعقد الصراع وانتهائه بالانفراج»(٢٦).

* * *

ويرتبط هذا الجسد الدرامي بالحياة من حيث يستمد منها مادته، ومن حيث يثير، وقد استكمل إنتاجه، تشابهها مع الحياة. ويشير فورد إلى كل من هاتين النقطتين ويؤكد على أهمية كل منهما. والفنان الأصيل بالنسبة إليه هو ذلك الذي «يسجل عصره بشكل يتمشى وهذا العصر»(٢٧). وقد بدت هذه العبارة إذ ذاك كاكتشاف في وقت انفصل فيه الأدب عن الحياة، وإن أصبحت عبارة مطروقة الآن. وكان فورد «هو من طالب الشاعر بتصوير عصره، وكان إزرا باوند هو من جعل العبارة عبارة مطروقة في نقده»(٢٨).

ولكى يستمد الكاتب القدرة على تصوير عصره بشكل يتمشى مع هذا العصر، لابد أن يعيش حياته كما هى عليه. وقد كان شكسبير شاعرا أعظم من فلتشر، لا لأن لديه نَفَس شاعر أكبر، بل لأنه تمتع إلى جانب موهبة الشعر بمعرفة أصيلة بالحياة، وكل من الجانبين ضرورى للعمل القائم على الخيال، وشكسبير «انتمى إلى هذه الدنيا وعرفها. ومن ثم فهو لا يتمتع بقدرات الشاعر فحسب، بل بمعرفة كيف يبدع وفقا لعنصر الاحتمال»(٢٩). ويعانى العمل الفنى من النضوب لحظة يتباعد عن خصائص الحياة، وينتهى كاتبه بأن يصبح داعية، و«الكاتب ينتهى كفنان حين يصبح داعية»(٣٠). ويجنى على نفسه وعلى فنه الكاتب الذى يغلق عينه دون بيئته ويحاول أن ينفذ إلى عالم من صنع خياله مفصولا عن الواقع، وكذلك الشاعر الذى يتجاهل أوجه الجمال فيما حوله، والشاعر الذى ينادى بأن «التوصل إلى السعادة يكمن فى حقول متنائية لعصور سحيقة....» (٣١). والهروب من الواقع هو لون من ألوان الجبن يدفع الكاتب ثمنه غاليا، وهو لن يخلق شيئا يكتب له الدوام ما لم يختلط بالأرض(٣٢). وينبغى على الكاتب، علاوة على هذا، أن يحد نفسه بحدود ما يعرف عن قرب، وبما يستطيع أن يعبر عنه أكمل تعبير فنى، وهو يسجل الحقيقة الواقعة:

«وليس من شأن الكاتب أن يكتب ما يريد بل ما تمليه عليه إرادة لا يملك لها ردا، لا ما يريد، بل ما يستطيع أن يضع على الورق فى نهاية المطاف بصورة تصل إلى الكمال، وهذا هو واجب الكاتب النهائى» (٣٣).

ويتبقى بعد أن استمد الفنان مادته من الحياة، أن يُرسى علاقة بين البنيان الموضوعى الذى هو الفن والحياة الخارجة عنه. وهنا مكمن الصعوبة.

* * *

كيف إذا يتأتى إرساء العلاقة بين الحياة، وهذا الجسد المستقل ذى الوجود الخاص والذى لا يشير إلى شىء معين خارجا عنه؟ وكيف يتأتى لهذا البنيان الموضوعى الذى هو عالم منفصل من المعانى أن يتوقف عن أن يكون إشاريا وأن يوفر لنا فى ذات الوقت معرفة لا نتوصل إليها إلا من خلال الفن؟ والعلم يمدنا بالحقيقة المؤكدة، وهو يتوصل من التجربة إلى التجريد، ويعمل من خلال الاستبعاد لكى يتوصل إلى تحليل ما تبقى فى أصغر أجزائه ويوفر لنا حقيقة افتراضية عنه. ومن ثم تشير لغة العلم إشارة مباشرة إلى ما هو خارج عنها وتوفر لنا معرفة أكيدة به. والعمل الفنى العضوى، من جهة أخرى، لا يشير إشارة مباشرة إلى شىء معين، وهو لا يقدم لنا أية حقيقة مؤكدة، غير أن ما يقدمه الفن لنا هو ـ بالرغم من ذلك ـ أثمن مما يقدم لنا العلم من خلال التجريد والاستبعاد. ولا يجرد الفن مثلما يجرد العلم، إذ إنه يحاول التوصل إلى التجربة فى كليتها واكتمالها. فالفن لا يستبعد، ولكنه يستوعب، وهو يعمل من خلال التجميع على المصالحة بين الأشباه وغير الأشباه توصلا إلى الحياة فى كليتها. والتجريد الذى يكتسب أهمية كبرى فى العلم وعلم الأخلاق يفقد أهميته تماما فى الفن، فما من نظام علمى أو أخلاقى

منفصل بقادر على مضاهاة تركيبية التجربة الإنسانية، وما من موقف على مستوى التجريد بقادر على استبعاد غيره من المواقف الممكنة أو على إلغاء صلاحيتها. وتركيبية الفن النصية هى التى تمكنه من الإمساك بالتجربة فى كليتها مثلما لا يستطيع شىء آخر الإمساك بها.

والمفارقة هى العنصر الكفيل بالإبقاء على هذه التركيبية. وباستخدام المفارقة كعنصر بناء يتضمن التعبير عن المنظور الواحد صلاحية التعبير عن غيره من المنظورات المضادة، وهكذا لا تتم التضحية بكلية المنظور من أجل بصيرة جزئية، وهكذا يكتسب العمل الفنى الامتلاء الذى يكفل له تمثل تركيبية التجربة الإنسانية.

* * *

ويجد فورد فى الانطباعية المذهب الأدبى الذى يساعده كفنان للنضال مع عناصر التجربة العصية على التوحيد وعدم فقدان أىٍ منها فى الجسد العضوى الذى هو العمل الفنى. وتفسيرات فورد لمذهب الانطباعية هى، علاوة على ذلك، تفسيرات تسمها الحاجة الدائبة للسيطرة على المادة عن طريق المفارقة وتطويرها من التعددية إلى الوحدة من خلال التوتر، وإسباغ مظهر عليها فى إطار الفن يماثل تشويش التجربة فى الحياة.

ويصور الفنان الحدث أو العاطفة كما تنطبع فى وعيه، وهو يختار الانطباعات ويجمعها لتشكل فى مجموعها نمط العوامل المثيرة كما انطبعت فى وعيه. ويتحكم الكاتب فى مادته ويكتسب منهجا

لتناولها وذلك من خلال الاختيار ما بين هذه اللحظات المتشظية، ومحاولة تقديم ما يفتقر إلى الشكل في قالب الشكل، وإسباغ مظهر لغيبة النظام في الحياة في إطار نظام الفن. ومن ثم فالانطباعية بالنسبة إلى فورد هي «أعظم اكتشاف في الفن الأدبي في يومنا هذا..»، أما الاختيار الذي يملي النظام على واقع يفتقر إلى النظام فهو «أهم وظائف الانطباعية»(٣٤).

ويدمج فنان فورد، مثلما يدمج عقل الشاعر عند إليوت، بين «التجارب المتفاوتة»(٣٥) والانطباعية، وهي الوسيلة الأدبية التي تمكن الفنان من توحيد الأشباه وأن يأخذ في الاعتبار كل التعددية في ذات الوقت:

«وينبغي أن يعطي مقطعا من الانطباعية الحس بمكانين أو ثلاثة أو أكثر وذات العدد من الشخصيات والعواطف تضطرم في ذات الوقت في عاطفة الكاتب»(٣٦).

وفي سنة ١٩٠٢، وفي هذا الوقت المبكر، يمتدح فورد واحدة من لوحات روزتي لاستخدامها هذا التعارض القائم على التنافر:

«وتكشف المرآة بالقرب من كتف المرأة المترفة في لوكريزيا صورة زوج لوكريزيا، الدوق الفونسو الذي سممته في التو والذي يقوده البابا الكسندر عبر الحجرة ليستقر السم في جسده. والحيلة التي يسرد بمقتضاها الفنان عن طريق المرآة أحداث هذا الجزء هي في الواقع مؤثرة للغاية ومثيرة حقاً للإعجاب»(٣٧).

وتلفت نظر فورد المفارقة التى ينطوى عليها عرض هذين المشهدين المتعارضين فى ذات اللحظة، وتصبح الانطباعية بالنسبة له هى الوسيلة لتحقيق هذا التزامن المبنى على المفارقة:

«والانطباعية قد وجدت لتصور تأثيرات الحياة الواقعة الغريبة التى تشابه الكثير من المناظر وقد انطبعت على زجاج مضيئ، مضيئ إلى حد أنك بينما تشهد من خلاله منظرا طبيعيا أو خلفية ما ترى سطحه يعكس وجه شخص يقف خلفك»(٣٨).

كتب فورد هذا الكلام سنة ١٩١٤ فى وقت كان يكتب فيه رائعته **العسكرى الطيب** (The Good Soldier) حيث تلقى الأجزاء فى النص عددا لا حصر له من التعديلات والمتغيرات المبنية على المفارقة ويكتسب الكل العديد من مستويات المعنى. وقد أسفر مفهوم فورد للمفارقة عن عمل وصفه مارك شورر (Mark Schorer) فى كلمات تذكرنا بالكلمات التى استخدمها فورد فى وصف الانطباعية:

«العسكرى الطيب بهو من المرايا، وبينما ينظر الإنسان أمامه باستمرار إلى سطح مصمت، فهو لا يوضع موضع تأمل السطح المضىء ذاته، بل فى موضع تأمل متاهة محيرة من أوضاع ماضية، ونتائج مقبلة يحتويها السطح بشكل خادع. أو هى أشبه ما يكون ببنيان كله من الزجاج المضىء إضاءة باهرة يتطلع منه المرأ على دغل قاتم للغاية وظلمة ممزقة» (٣٩).

ويهتم فورد بالتوتر الذى تحدثه التعارضات المتنافرة بمدى ما يستطيع هذا التوتر إرساء مظهر للحياة. ويتأتى على الكاتب أن يبقى فى العمل الفنى على التوتر الذى يترتب دائما على التعارض بين المظهر والواقع، بين التافه والجليل، بين ما يقال وما يحدث فعلا. وبدون أخذ طبيعة التجربة المتعددة النواحى فى الاعتبار يستحيل إيصال الإحساس بنبض الحياة من خلال العمل الفنى.

ويجد فورد الكثير من الأمثلة فى كتابات جيمز ليدلل على التركيبية النصية التى تتحقق من خلال المفارقة. وهو يشير إلى الكثير من التعديلات المبنية على المفارقة والتى تجعل العمل منيعا لا يمكن اختراقه، وترسى فى ذات الوقت علاقته بالحياة. والإنسان يمارس مع الشخصيات فى حفل حديقة فى واحدة من قصص جيمز «الإحساس بالتوتر الهائل وبعنف الخيوط التى تحركه فى كل اتجاه..». والشخصيات تتكلم وتبتسم وتنتقل من مجموعة إلى مجموعة من الناس، وتبدو لكل الناظرين كما لو كانت تتمتع بذواتها وهى تقوم بطقوسها الاجتماعية، ومع ذلك فالصراع الدائب يمزقها... وهذه الوظيفة الاجتماعية العظيمة ليست سوى مرحلة فى رحلة تؤدى إلى يأس مطبق أو سعادة ممكنة [٤٠]. والتوتر يعمق من المفارقة المتضمنة فى الموقف عندما «.. يمر العقل، كما يمر فى واقع الحياة، دائما جيئة وذهابا بين مظاهر الأشياء وجوهريات الحياة»[٤١]، ويتضمن نفس الموقف بالنسبة إلى القارئ وجود غيره من المواقف المتصارعة، ويتم تزويد القارئ بكل منها دون أن يخل الواحد بصلاحية الآخر أو يلغى

وجوده. وتجلس شخصيات هنرى جيمز تتفوه بكلمات لا علاقة لها بما يحدث، ومع ذلك يوحى حديثها المسترخى بوجود موقف متنافر تماما:

«وتتحدث شخصياته عن المطر، وعن الأوبرا، وعن الجانب الأخلاقى فى بيع لوحات الأساتذة للجمهورية الجديدة، ويوحى هذا الحديث لعقلك بأن المتحدثين الهادئين هؤلاء يعيشون فى جو من الرعب، من الإفلاس ومن انعدام الأمل. وهذا هو إبداع الفن اليوم، إذ إننا نتحدث فى الحياة هكذا عن الزجاجات الموسيقية بينما تتداعى الحياة إلى بقايا من حولنا»(٤٢).

ويرسى فورد المفارقة كجزء لا يتجزأ من التجربة الإنسانية، والصراع كصراع كامن فى طبيعة الحياة التى يعتبرها سلسلة «من الأحداث المفتقرة إلى المعنى يظللها الموت. وفورد لذلك يؤمن أن على الفن أن يعيد إنتاج التوتر بمواجهة «.. الخطوط العريضة والتفاصيل الصغيرة» (٤٣) إن أراد أن يمسك بالتجربة فى كليتها دون إخلال بامتلائها بالتعدد.

ويدرك فورد أن المفارقة ليست خاصية تنتمى إلى العصر الحديث فحسب، ويلاحظ أن شكسبير يستخدمها أحيانا «.. حين تحدثت ديزدمونا بخفة عن خادمة أمها باربرا فى وقت وقفت فيه فى ظل الموت»(٤٤). وتشغل المصالحة المبنية على المفارقة عند شكسبير اهتمام فورد بمثل ما تشغل انتباه روبرت بن وارين، وهو ناقد من أهم نقاد مفهوم المفارقة كعنصر بناء. ويشير وارين إلى المقدمة فى «مشهد

الشرفة» فى روميو وجوليت الذى يجمع ما بين كلمات الحب الملتهبة ونكات ماركشيو البذيئة وصوت المربية وهو ينادى من الخارج معبرا عن عالم النفعية وانعدام الكمال. ويسمى وارين هذه المصالحة ما بين الأضداد «بانعدام النقاء، وينسبها لكل شعر عظيم»(٤٢). ويرجع فورد حيلة المفارقة هذه إلى ما هو أبعد من ذلك؛ أى إلى عهد حكايات الجان والأساطير. وهو يذهب إلى أن المصالحة بين الخواص المتفاوتة يرجع إلى حكايات الجن، وذلك بعد أن يمتدح روزتى على مزج الطبيعى وما فوق الطبيعى، فى إحدى لوحاته(٤٦).

ويشير فورد إلى أن هذه الحيلة التى هى قديمة قدم حكايات الجن، تلقت علاجا أكثر دقة وأكثر اتصالا فى الإبداع الحديث. وتصبح المفارقة مرتبطة بخاصية الدهشة التى هى مصدر الاهتمام فى كل الأعمال الفنية. وفى التعليق على قصة لموباسان يربط فورد ما بين المفارقة وبين الصيغة الأرسطية «.. الدهشة التى تثير الانتباه والتى تنبع من أشياء حتمية»(٤٧)، وفى قصة «حقل الزيتون» يصل موباسان إلى الوحدة من خلال الاختلاف والتعدد، ويبنى الحدث من خلال عناصر «متفاوتة وحتمية»، إلى نهاية تثير الدهشة بحتميتها(٤٨).

* * *

ويؤكد فورد الوحدة ما بين المفارقة والدهشة أو العجب بنفس الطريقة التى يؤكد بها ناقد حديث من نقاد المفارقة هذه الحقيقة. وفى معرض الدفاع عن المفارقة كعنصر بناء، يربط كلاينث بروكس ما بين

المفارقة والتعجب كتوامين متلازمين»(٤٩). أما فورد فيرجع هذه العلاقة ببساطة إلى أرسطو، ويبرهن على صحتها فى كتاباته النظرية منها والإبداعية. ويقول هيو كنر (Hugh Kenner) تعليقا على فقرة كتبها فورد:

«يعيد فورد البرهنة من جديد على مقولة أرسطو الأساسية عن النشاط الشعرى كالرؤية الثاقبة للعلاقات ما بين أشياء تبدو متنافرة، وفقرة فورد توضح وضوحا يلفت الانتباه الإيحاء غير العادى الذى يصدر عن التعارضات بين بعض الأسماء، وتمدنا ببصيرة بمقولة إليوت الشهيرة عن الشعر وقدرته على الإيحاء حتى قبل أن يتم فهمه»(٥٠).

* * *

فتحت الانطباعية كأسلوب أدبى آفاقاً واسعة أمام فورد كروائى، وكمنظر أدبى. وإذا كان على الفنان أن يقدم الحدث كما ينطبع على وعيه، ويختار ويجمع الانطباعات، فهذا يستوجب ضرورة الاستغناء عن التسلسل الزمنى، ويوجب أن يلقى التناول الزمنى تغيرا نتيجة لتصوير الحدث وفقا لانطباعات الراوى، ويحتم أن يخضع تناول الزمن فى القص للنقلات الزمانية التى تحدث انطباعا بحدوث الأشياء فى ذات اللحظة الزمانية من خلال تقابل أحداث وانطباعات الماضى والحاضر والمستقبل. وتشغل الإمكانيات العديدة للنقلة الزمانية فورد فى الرواية والتنظير على السواء:

«ولا تتكرر الإشارة إلى حيلة تقنية فى كتابات فورد عن الرواية مثلما تتكرر الإشارة إلى النقلة الزمانية. ولم يستخدم فى كتاباته الإبداعية حيلة تقنية بمثل ما استخدمها بمهارة كاملة. ومهمة النقلة الزمانية هى القضاء على الحبكة .. والقصة تجزأ فى عدد من المشاهد والأحاديث والانطباعات إلى آخره، تعمل كصور شعرية يتم إرساء التقابل والتعارض فيما بينها بحرية بغية التوصل إلى أقصى كثافة شعورية ممكنة» (٥١).

والقطيعة مع الزمان التقليدى والبنيان التقليدى تعنى بالنسبة إلى فورد، علاوة على هذا، ضرورة إعمال عنصر المفارقة لا فى بنيان القصيدة فحسب بل فى نسيجها أيضا. ولابد وأن تنبع خاصية الدهشة من النص الذى تشكله الكلمات، والذى نتلقاه نحن كقراء، ولابد وأن تتعارض الكلمات المتنافرة فى النص وقد حملت بأقصى ما يمكن من كثافة شعورية، إن أردنا أن نخرج بإحساس بنبض تجربة دائمة التدفق بالتغير:

«وبمزيد من الاهتمام الدقيق يكتشف الإنسان فى الكتابة الحقة نفس الخاصية. وكل كلمة بسيطة وعامية، ولكنها فى ذات الوقت حية ودقيقة، وما من تتالٍ للعبارات المألوفة (وهو ما يعنى عبارات مفتقرة إلى عنصر التشويق).. وهذه الصفات فى أسلوب، أى الرعشة الرهيفة للدهشة كتلاحق انفجارات صغيرة فى موتور العربة، تمنح القصة القدرة على التدفق

وتضفى عليها الحس بالواقع والحياة، وتجعلها أيضا مشوقة حتى فى ثالث أو رابع قراءة» (٥٢).

وحين خرجت نظرية فورد عن المفارقة والتى بقيت متسقة على مر السنين إلى حيز التطبيق سنة ١٩١٥، خرجت منتصرة بكل متضمناتها. وفى العسكرى الطيب يقيم الأسلوب الذى تسيطر عليه المفارقة التجرية ويضفى عليها المعنى.

«وإلى جانب ثروة من الحيل البلاغية القائمة على التصوير، يعتمد فورد على أربع تقنيات أسلوبية: تكرار عناصر الموضوع مما من شأنه أن يخلق منظورا متسقا للدنيا، التوازى (Parallel-ism) الذى يوحى بالحركة تجاه نهاية لا هدف لها ويجسد فى ذات الوقت النظام الذى يكمن خلف الفوضى المتبدية، الافتراض على سبيل الجدل (Hypothesis) الذى يكشف عن انعدام اليقين المقلق عند الراوى جون داويل، والرفض الذى يشير إلى استجابة سلبية من جانب الراوى للمشاكل التى تواجه الإنسان فى العصر الحديث»(٥٣).

* * *

استدعت كل من غيبة الكاتب من المشهد، وضرورة تقديم الحدث دراميا، مسألة على جانب كبير من الأهمية تتصل بزاوية الرؤية التى يصلنا من خلالها الحدث. وتعنى زاوية الرؤية بالنسبة إلى فورد ما هو أكثر من مجرد حيلة لتوصيل الحدث دراميا، وذلك من خلال الحد من مجال الحدث وتوحيده فى مجرى واحد تجاه نهاية محتومة. فقد

عنت وجهة النظر أو زاوية الرؤية بالنسبة إلى فورد إمكانية بناء المفارقة كعنصر يساند العمل الفنى فى كليته. واكتشف فورد أن وجهة النظر التى يرى منها الراوى الأحداث يمكن أن تستخدم كحيلة تقيم الحدث الذى توصله، وتعمقه وتعلق عليه، كاشفة بذلك عن معطياته القائمة على المفارقة، ومكتشفة لمعناه الحق، وسحر الاكتشاف فورد الذى داوم على الرجوع إليه متأملا متضمناته وهو يستعد ولا شك لاستخدامه استخداما فنيا فى رائعته **العسكرى الطيب**، حيث:

« تنبع المفارقة من الانفصام ما بين طابع الحدث كما نشعره وشخصية الراوى كما يحكى الحدث لنا، وإن لم تكن بحال مفارقة بسيطة. فمنظور الراوى كما لا نلبث أن تكتشف ليس بالمنظور الخطأ، وإن كان منظورا من نوع خاص. ولا يؤدى عكس بسيط للعبارة إلى الحقيقة لأن الحقيقة دغل، وكما نتعلم ربما من أهم تيمة فى الكتاب فالمظاهر لها حقيقتها أيضا » (٥٤).

وبعد أن يصف فورد الكاتب الذى يحول ذاته إلى شخصية قادرة على حل كل المشاكل فى القصة ككاتب «بروباجندا»، يتأمل إمكانية استخدام زاوية الرؤية للكاتب الراوى أو وجهة نظره كمصدر للمفارقة:

«أما إذا رأى الكاتب ذاته كرجل طيب ولكنه فضولى، رقيق ولكنه شرير، كريم ولكنه غير سليم (أو ربما يصور نفسه

سيكولوجيا كشرير). وإذاما قدم نفسه كمفسد لمصائر رقيقة وكصانع مصائر شريرة، فسيتراجع فيه رجل البروباجندا وسوف تكون له القدرة على تصوير الحياة العصرية تصويرا دقيقا كما ينبغى أن يكون التصوير» (٥٥).

وتلفت زاوية الرؤية التى يرى منها الراوى الحدث فى قصة هنرى جيمز «مقابلات أربع» نظر فورد كحيلة من حيل المفارقة التى تعمق من الإحساس التراجيدى. وفى هذه القصة يصلنا الحدث عن طريق شخصية ثانوية متباعدة ومحايدة تماما وهى تتكلم بضمير الحاضر. ويتضارب حياد الراوى وتباعده مع ما تحتويه القصة التى يرويها، وهى قصة مدرسة أمريكية، تمخض شوق عمرها لرؤية أوروبا عن الإحباط. ويلاحظ فورد بارتياح أن جيمز قد أبقى على حقارة الراوى المنعدمة النظر فى النسختين اللتين كتبهما لذات القصة، وأن معطيات الحدث الدرامية قد تم تعميقها عن طريق التعارض ما بين معاناة المدرسة وبلادة الراوى الذى يحكى حكايتها من خلال المفارقة:

«والحقيقة الواقعة هى أن مستر جيمز يعرف جيدا أنه عمق التراجيديا فى هذه القصة تعميقا إضافيا حين جعل راويته منعدم القدرة على تقديم المعاونة بشكل مرضٍ» (٥٦).

وقد رأى فورد مبكرا (١٩٠٢) فى زاوية الرؤية حيلة تقنية تقيمُ العمل الفنى وتعلق على الحدث:

والافتراضات الأخلاقية التي تقدم إلينا في «الرقصة البطيئة» و«مصلح المقاعد» ليست في الواقع افتراضات موباسان الأخلاقية.. فهي حيل تقنية ونموذج لشخصيات الراوي. وتقدم لنا الواحدة من خلال زاوية الرؤية لعازب من العالم الجاد، وتقدم لنا الأخرى من خلال زاوية الرؤية لطبيب من طراز خاص» (٥٧).

وفي العسكري الطيب التي تعتبر أعظم إنجاز لفورد في مجال الخلق الأدبي، يدلل فورد على الإمكانيات اللانهائية للمفارقة في تقويم التجربة واكتشاف معناها:

والمفارقة التي لا تلتزم بشيء التزاما مطلقا وتملك القدرة على تحمل اللبس أو ازدواج الدلالة وتركيبات لا نهائية للموقف هي في ذات الوقت صيغة تقويم، وفي يد أستاذ، تقويم ثاقب للغاية (٥٨).

وكتب كلاينث بروكس الذي طور مفهوم المفارقة كعنصر بناء إلى نظرية نصية للشعر ١٩٤٧ يقول:

«الوحدة التي تميز القصيدة.. تكمن في توحيد المواقف في تسلل هرمي يخضع لموقف كلي مسيطر. وفي القصيدة الموحدة يتوصل الشاعر إلى التصالح وتجربته.. ونهاية القصيدة هي نتاج لمختلف التوترات التي تم إرسائها بأية طريقة كانت، بالافتراضات، بالاستعارات والرموز. والوحدة تتحقق عن طريق

عملية درامية، وليس عملية منطقية، وهى تقدم توازنا فى القوى لا صيغة من الصيغ. وهى نهاية تثبت الأحداث صحتها كما فى النهاية الدرامية، وذلك نتيجة لقدرتها على حل الصراعات التى تقبلناها كمعطيات للدراما» (٥٩).

ولا شك أن فورد قد يتفق تماما مع بروكس، إذ إن العمل الفنى بالنسبة إليه هو وصف لسلسلة من التوترات تنتهى بالانفراج. وهو الجسد العضوى الذى يمر من خلال توتر مستمر من التعدد إلى الوحدة، ولابد وأن ينعكس هذا التوتر ويتبدى فى شعور هائل، وفى قسوة الأيدى التى تشد الخيوط.

ويدرك بروكس أن تعبير المفارقة (وهو تعبير لا يستخدمه فورد إلا نادرا) قد لا يتسع لكل متضمنات نظريته، ولكنه يصفه «كأشمل التعبيرات التى نمتلكها والتى يمكن أن تشير لهذا اللون من التبديلات التى تتلقاها العناصر المختلفة فى نص نتيجة لاندراجها فى هذا النص»(٦٠). وبعد أن يشرح بروكس ما يعنيه بخصوص المفارقة، يشير إلى أنها تكمن فى بناء العمل الفنى إلى حد تعذر معه فهمه على النقد التقليدى فى الأربعينيات:

«وهذه التعديلات والتبديلات هى مهمة للغاية فى النص كما رأينا، وعلاوة على ذلك فالمفارقة هى التعبير الأشمل الذى يشير إلى الإقرار بالتنافرات، التى هى فى الواقع تجتاح كل الشعر إلى حد يتعذر معه على نقدنا التقليدى إدراكه»(٦١).

والاتهام الذى يوجه هنا إلى النقد فى الأربعينيات لا يمكن توجيهه لنقد فورد الذى يسبقه بأكثر من ثلاثين عاما. ولا يمكن أن يقال إن فورد قد أهمل الإقرار بخاصية التفاوت والتنافر التى يعتبرها بروكس خاصية أساسية تكمن فى كل من نسيج العمل وبنيانه. ولا يمل فورد تكرار ضرورة مثل هذا الإقرار، كما يؤكد أن من المهم للغاية وضع كل هذه «العناصر المتنافرة والحتمية» فى الاعتبار.

ويؤكد بروكس على أهمية الابتكار الذكى (Wit)، والمفارقة اللفظية (Paradox) والمفارقة (Jrony) كوسائل لحل «مواقف تبدو متضادة..» تكمن فى العمل الفنى. وندرك كم كانت بصيرة فورد المبكرة نادرة ومكتملة حين نختبر تعريف بروكس لكل من هذه الحيل التقنية. و«الابتكار الذكى» وفقا لبروكس هو «إدراك التعدد فى المواقف التى تتخذ تجاه وضعية معينة»[٦٣]. والتعبير كما يعرف هنا وبما يتضمن يمثل فكرة رئيسية من أفكار فورد فى النقد الأدبى، وإن لم يستخدم إلا نادرا تعبير «الابتكار الذكى». ويرى فورد فى الانطباعية أساسا، وفى المقام الأول، منهجا يعاون الكاتب فى الصراع مع كل عناصر الموقف العصية «والانطباعية هى المنهج الذى يعطيك الإحساس باثنين أو ثلاثة، أو أكثر من الأماكن والشخصيات والعواطف متدفقة فى ذات الوقت»، ولا يناقش فورد «النقلة الزمانية» و«وجهة النظر» كتقنيات فى حد ذاتها بمدى ما يناقشها كوسائل يتحقق من خلالها الإقرار بالتعددية.

والمفارقة اللفظية (Paradox) عند بروكس هى «حيلة لإرساء التعارض ما بين الآراء التقليدية فى موقف معين، أى الآراء المحدودة والخاصة بهذا الموقف كتلك التى تتخذ فى الخطاب العلمى أو العملى مع آراء أكثر استيعابا وشمولا»[٦٤] والمفارقة اللفظية لا ترد بدورها كتعبير فى نقد فورد وإن كانت جزءاً لا يتجزأ من مفهومه. وفورد بدوره يؤكد أهمية إرساء التعارض بين المظاهر أو المظهر التقليدى للأشياء وبين حقيقتها وجوهرها. وهو يطلب من العمل الفنى استيعاب العناصر المتضادة التى تجعل عقل القارئ يمر باستمرار جيئة وذهابا ما بين المظاهر البادية للأشياء والحقائق الأساسية فى الحياة. ويكرر فورد ضرورة تضمين المواقف المتضادة فى العمل الفنى كوسيلة لتصوير التجربة بكل تعدديتها، كما يهتم كثيرا بتتبع مثل هذه الموافقة المتضادة فى أعمال غيره من الكتاب. ويلفت فورد انتباه القارئ إلى الكثير من دقائق الاستيعاب فى أعمال هنرى جيمز الذى يرسى التناقض الحاد، الذى يأتى بلا رحمة أحيانا، ما بين الحقيقة والمظاهر، والمتحدثون الهادئون يعيشون فى جو من الرعب.

وينشأ بعض الخلط نتيجة استخدام بروكس لتعبير «المفارقة» استخداما مزدوجا، وهو يستخدم التعبير حينا بمعنى عام ليشير إلى المفارقة كعنصر بنائى يمتد ما امتدت القصيدة، ويتضمن استخدام حيل أخرى كالابتكار الذكى والمفارقة اللفظية، ويستخدمه حينا آخر بشكل أكثر تحديدا كمجرد حيلة تقنية. وما يهمنا هنا هو المعنى الكامن فى الاستخدامين. والمفارقة كحيلة تعنى عند بروكس «حيلة

لتعريف المواقف من خلال التعديل والتبديل»[٦٥]. والمعنى الكامن هنا ليس بالغريب على فورد الذى يرى العملية الإبداعية كعملية تعديل دائب وتبديل للمواقف. وربما كانت أبرز النقاط التى نختم بها هى مفهوم فورد لوجهة النظر أو زاوية الرؤية كوسيلة للتعليق على الموقف تعليقا ساخرا وغير مباشر بغية تعريفه من خلال التعديل والتبديل. ومرد الأهمية فى هذه النقطة هو أن ما يتم تبديله وتعديله من خلال وجهة نظر الراوى هو التجربة فى كلياتها لا فى جزئياتها. وبذلك يصبح التعديل والتبديل تعديلا وتبديلا بنائيا وليس مجرد سمة من سمات النسيج، ويصبح تعديلا وتبديلا تكتسب من خلاله التجربة فى كليتها معناها وتعريفها.

ويرسى فورد علاقة ما بين الفن من ناحية والحياة من ناحية أخرى من خلال المفارقة كخاصية موضوعية للعمل الفنى. وبمجرد أن يشير إلى التقابل والتضاد القائم على المفارقة فى نسيج العمل الفنى أو بنائه، ينبه إلى ضرورة هذا التضاد والتقابل للخروج بالحس بتجربة دائبة التدفق ودائبة التغير كما فى الحياة الواقعة، ويقول: «هكذا نتكلم عن الزجاجات الموسيقية وحياتنا تتداعى حولنا إلى بقايا»، ولابد وأن يصور الكاتب «نبض الحياة» وهو ما لا يتأتى تصويره إلا من خلال التعارضات المتنافرة. ومن ثم تأتى ضرورة المواجهات والتعديلات المبنية على المفارقة والتى يستحيل بدونها الخروج بشبيه للواقع الحى.

والعلاقة التى يرسيها فورد ما بين العمل الفنى العضوى المستقل والحياة، من خلال المفارقة، تشبه فى الكثير تلك التى يرسيها بروكس وهو يطور مفهوم المفارقة فى النقد الحديث. ومن خلال المفارقة يرسى بروكس علاقة الشعر بالحياة هكذا:

«وهناك أسباب أكثر أهمية من مجرد المجد البلاغى دفعت بشاعر بعد شاعر لاختيار اللبس (Ambiguity) أو ازدواج الدلالة والمفارقة اللفظية كبديل للبساطة المجردة. ولا يكفى أن يحلل الكاتب تجربته كما يفعل العالم، وأن يحيلها إلى أجزاء، متبينا لجزء منها ومدرجا للأجزاء المختلفة، فواجب الشاعر فى نهاية المطاف هو وحدة التجربة ذاتها كما يعرفها الإنسان فى خبرته الذاتية. والقصيدة لكى تكون قصيدة حقا لابد وأن تكون صورة للواقع، وهى بهذا المعنى على أقل تقدير «محاكاة» بفضل كونها تجربة وليست تقريرا عن التجربة، ولا مجرد تجريد من التجربة» (٦٦).

وهكذا توصل فورد مبكرا، وقبل غيره من النقاد فى العصر الحديث، إلى إرساء مفهوم للمفارقة كعنصر بناء أساسى فى العمل الفنى، وذلك بفضل اهتمامه الصميمى بالرواية ومستلزمات الرواية الحديثة التى كان رائدا لا يبارى من روادها.

ويعتقد فورد، كغيره من الذين يقوم مفهومهم للفن على المفارقة، أن التجربة الواقعة تتطلب تركيبا مماثلا فى العمل الفنى سواء فى

بنيانه أو نسيجه، وأن هذا التركيب لا يتأتى دون المفارقة، أى دون الإقرار بكل الأوجه الممكنة للتجربة فى ذات التجربة. وهو يؤمن بأن الوحدة الدرامية للعمل الفنى إنما هى وحدة لا تكتسب إلا من خلال الإقرار بالتعددية والتضاد.

ولا يكاد فورد يشير إلى تعبير المفارقة فى تعريف مفهومه، كما قلت من قبل، ومع ذلك فهو مشغول بالمفهوم كما ينشغل به ورثته الأكثر فصاحة وبيانا. وهو عادة ما يقنع المفارقة فى كتاباته النقدية مسميا إياها بمحاكاة الواقع أو الاحتمالية. وهو يمرر فكرة جديدة فى ثوب قديم. ويلاحظ هيو كنر هذا الاتجاه فى أعمال فورد الإبداعية. وربما كان تعليق كنر مهما هنا:

«وما حرم فورد من تأثير ثورى على الطليعة.. هو أناقة مدرسة ما قبل روفائيل التى عتمت على اكتشافاته. وهو يمرر حيلة النقلة الزمانية، التى تستحيل على يدى جويس وباوند إلى حيلة درامية محملة بالإمكانيات، كمجرد محاكاة للواقع. ولكن ما أن نزيح هذا الادعاء السيكولوجى عن هذه الكتب حتى تسفر عن سلسلة من المشاهد المكثفة والصور على طريقة النشيد «الكانتو». ولم يتخذ فورد هذه الخطوة أبدا، ربما لأن من شأنها أن تمس ما اعتبره سلوكا حسنا» (٦٧).



توماس إرنست هيوم وفورد مادوكس فورد

أو

«هذا الأمر الخاص بهيوم»

عاصر فورد مادوكس فورد (١٨٧٣ ـ ١٩٣٩) توماس إرنست هيوم (١٨٨٣ ـ ١٩١٧)، وإن سبقه إلى الوجود بعشر سنوات. وقد بدأ هيوم نشاطه النقدى والأدبى فى لندن عام ١٩٠٨[١]، فى زمن احتل فيه فورد مادوكس فورد مكانته الأدبية فى إنجلترا كروائى وناقد معروف، وكمحرر لمجلة أدبية مرموقة هى «المجلة النقدية الإنجليزية» (١٩٠٨ ـ ١٩٠٩) . وعندما وصل هيوم إلى لندن كان فورد قد أصدر ستة وعشرين كتابا هى فى معظمها روايات وسير تاريخية ونقد أدبى. وكان تعاون فورد مع جوزيف كونراد فى رواية «الوارثون» (١٩٠١) ورواية «رومانس» (١٩٠٣) قد حدد بالفعل مساره كروائى وكناقد. وكان فورد قد استوعب تماما اكتشافات فلوبير الأدبية ونقلها إلى الإنجليزية واتخذ بالفعل موقفا مضادا للموقف الرومانسى. وقد شجع فورد كمحرر للمجلة النقدية الإنجليزية على الحداثة ودفع بضرورة توفر الحرفة فى فن الرواية، وقدم العديد من الكتاب الذين أثروا بطابعهم المتميز القرن العشرين، أمثال إزرا باوند، وويند هلم لويس، ود. هـ. لورنس.

وقد أصدر هيوم القليل خلال حياته القصيرة. وقد ساهم في الكتابة لمجلة «العصر الجديد» بداية من سنة ١٩٠٩، واستمر يكتب لها حتى وفاته المبكرة ١٩١٧. غير أن هذه الكتابات لا تندرج في معظمها في مجال الأدب، إذ تنصرف إلى الفلسفة والسياسة، وذلك علاوة على بعض المقالات عن فن النحت والتصوير الحديث[٢]. أما المقالات التي ترسي الخطوط العامة لنظرية هيوم الأدبية، مثل «الرومانسية والكلاسيكية» و «حول نظرية الفن عند برجسون»، فلم تصدر في حياته، وإنما أصدرها هربرت ريد مع غيرها من المقالات في كتاب بعنوان **تأملات** سنة (١٩٢٤) بعد وفاة هيوم بسنوات، مختارا لها من ركام من الملحوظات والمخطوطات التي تركها هيوم خلفه. أما المقالات التي ساهمت في استكمال نظرية هيوم النقدية مثل «ملحوظات على اللغة والأسلوب» و «محاضرة حول الشعر الحديث» فلم تنشر بدورها إلا متأخرة: الأولى (١٩٢٥)[٣] والثانية في (١٩٣٨)[٤]. وبينما نجد تأثيره هيوم على النقد الحديث عامة تأثيرا كبيرا، فمن الصعب إطلاق ذات الحكم على تأثيره على نقاد عصره؛ فهذا التأثير قد انحصر بالضرورة في محاضرات هيوم وأحاديثه.

ولم يصل صوت هيوم قبل إصدار هربرت ريد لكتاب «**تأملات**» إلا لدائرة ضيقة من الأصدقاء والفنانين، بينما وصل فورد إلى دائرة القراء قبل بدء هيوم لنشاطه في لندن عام ١٩٠٨، واستمر متجاوزا لحياة هيوم التي انتهت ١٩١٧. وبالرغم من ذلك نجد الآن آراء هيوم حول الشعر والأدب معروفة على نطاق واسع، بينما ذهبت آراء فورد في طي النسيان، إذ لم يُدرس فورد كناقد على الإطلاق، على قدر علمي.

ويعتبر هيوم الآن الناقد الوحيد الذى دافع عن قضية الكلاسيكية الجديدة فى إنجلترا فى السنين التى سبقت ١٩٢٤ مباشرة. والواقع أن هذا الاعتقاد ليس بالصحيح. إذ كان فورد هو الذى قام بالدور الذى ينسب الآن إلى هيوم، وستثبت المقارنة بين آراء الناقدين أن فورد توصل إلى ذات النتائج قبل وصول صوت هيوم إلى القراء بفترة طويلة.

* * *

كتب إزرا باوند (Izra Pound) ١٩١٤ يقول:

«إنه هو (فورد مادوكس فورد) الذى أصر فى وجه صحافة مازالت فيكتورية على أهمية الكتابة الجيدة ككتابة تقف ضد الألفاظ البراقة والتقليد البلاغى» (٥).

وعندما ألقى تطور الأحداث بظلاله على جهود فورد فى المجال الأدبى، عاد باوند من جديد ليؤكد أهمية الدور الذى قام به فورد فى لندن قبل ١٩١٤، وليشير لحقيقة أن تأثير هيوم فى ذلك الوقت كان ضئيلا لا يستحق الاهتمام:

«وكانت لديك فكرة غامضة أن شيئا ما خطأ وما من أحد يعرف على وجه التحديد ماهيته. ومن الأكيد أن مادوكس فورد توصل إلى الجواب، وإن لم يصدقه أحد. والسيد هيوم هو فى طريقه الآن إلى المجد الأسطورى، ولكن ملاحظات هيوم التى نشرت بعد وفاته ليس لها أدنى علاقة بما كان يجرى سنة ١٩١٠، ١٩١١ أو ١٩١٢» (٦).

ووجد باوند نفسه مضطرا إلى مجابهة النقاد الذين مالوا إلى تجاهل الدور الذى قام به فورد قبل فترة الحرب الأولى وذلك فى حماسهم لإرساء أهمية هيوم فى هذه الفترة. وفى خطاب إلى مايكل روبرتس(٧) يوصى باوند بضرورة الحفاظ على نسب الأشياء:

«ولاكتساب المنظور الصحيح عليك بقراءة مجلدات المجلة النقدية الإنجليزية فى سنتيها الأوليين، وأعنى فى الفترة التى كان فورد رئيسا لتحريرها. وما لم تفعل ذلك ستكون ضحية للخرافات، ولن تعرف ما كان بالفعل وستعتبر أن هيوم أو أياً من جيلى قد اخترع القمر، أو استخدم التليسكوب قبل جاليليو» (٨).

وأغضبت باوند محاولة تضخيم دور هيوم على حساب دور فورد، والميل إلى تصوير الأول كالرائد الوحيد للمعاصرة. ولم يتوقف باوند عن التعبير عن مدى دينه ودين جيله لفورد الذى ينتمى للجيل السابق عليه، وتحت عنوان «هذا الأمر الخاص بهيوم» كتب فى النهاية يقول:

«من ضمن العفن اللانهائى لعالم معادٍ هو ذلك العفن الذى ينشأ من صعوبة انعدام القدرة على إنصاف إنسان ما دون الوقوع فى خطأ تضخيمه تضخيما مبالغا فيه. وقد حاولت أن أنصف هيوم فى الصفحات الأخيرة من الطعنات ١٩١٠. وبدون إضمار أى شىء لهيوم يبدو من المطلوب من الإنسان تصحيح تشويه نجده حتى فى الأعمال المرجعية المحترمة؛ فالضوء

النقدى فى الفترة السابقة مباشرة للحرب (١٩١٤) بمدى ما صدر على الإطلاق لم يصدر عن هيوم ولكن عن فورد، وكان فورد يعرف أن الكتابة والنقد البريطانى إذ ذاك يسيران فى مسار التحجر» [٩].

وقد اكتسب فورد الآن ما يستحق من اهتمام ككاتب إبداعى[٦٦]. ولكن أعماله النقدية لم تدرس كأعمال فى حد ذاتها، وإنما درست كمجرد وثائق تلقى الضوء على أسلوبه الروائى. ومن ثم فمطلب إزرا باوند بالاعتراف بدور فورد كمنظر فى الأدب مازال موضع جدال من حيث يفتقر إلى التدليل. وفى سنة ١٩٦٠ نجد ناقدا يقول:

«ما من دليل على أن فورد قد مارس تأثيرا مباشرا على الشعر، لا فى التطبيق ولا فى النظرية. وما من تدليل، تعاظم أو تضاءل، يبرر إلحاح باوند أن هيوم قد قام بالعمل الضرورى للكتابة الإنجليزية، هذا إذا ما نحينا إلحاح باوند جانبا» [١١].

وفى ظل هذا الجدل الدائر جمع دافيد داو هارفى سنة ١٩٦١ ببلوجرافيا بكل الكتابات الصادرة من فورد أو عنه، مع مختارات من أقوى مقاطع نقده الصحفى الذى كان غير معروف جزئيا من قبل، والذى مايزال من المتعذر الحصول عليه فى بعض أجزائه[١٢]. وقدم هارفى ببليوجرافيات شاملة لكاتب غزير الإنتاج أصدر فيما أصدر حكايات الجنيات ومقالات نقدية وكتب رحلات، وكتب ذكريات، وروايات، وسيرًا تاريخية وشعرًا وصحافة أدبية، تمد لأول مرة الباحث بالأداة الضرورية لاختبار مقولة باوند التى تذهب إلى أن

الضوء النقدى فى الفترة ما قبل الحرب يعود إلى فورد وليس إلى هيوم.

وتستهدف هذه الدراسة اختبار مدى صحة مقولة باوند عن فورد، وهى ترمى من وراء دراسة كتب فورد وصحافته الأدبية حتى ١٩١٤، كوثائق نقدية فى حد ذاتها، إلى اختبار ماهية الضوء النقدى الذى ينسبه باوند لفورد، وماهية حداثية فورد بمدى ما تفصله هذه الحداثة عن نقاد العصر الفيكتورى وتصل ما بينه وبين الحركة الأدبية التالية، والتى اصطلحنا على تسميتها بالكلاسيكية الجديدة.

* * *

ومفهوم فورد للفن الذى ينبع من مفهوم معين للحقيقة ويعتمد عليه، هو مفهوم حديث من حيث يتضمن ما نجده فى مفهوم هيوم من عناصر تسمى بالعناصر المضادة للرومانسية والموالية للكلاسيكية الجديدة. وسأقوم على تبيان أوجه الشبه فى موقف كل من الناقدين بعد أن أؤكد على حقيقة أنى أتحاشى مشكلة التأثير الدقيقة والمحيِّرة.

وينسب مايكل روبرتس لهيوم ثلاث فضائل عظمى:

«والأفكار التى استعارها هى أولا أفكار مهمة وليست معروفة على نطاق واسع فى إنجلترا كما ينبغى أن تكون، وهو ثانيا يعبر عن هذه الأفكار بقوة كبيرة وبوضوح. ورغم حقيقة أن هيوم مزاجى ويفتقر إلى النظام، فأفكاره ثالثا أقل تضادا ووضوحا مما تبدو عليه» (١٣).

وتصدق هذه العبارة على فورد بمدى ما تصدق على هيوم. فلم يكن أيهما بالمفكر المبتكر. وقد استعار فورد فى حرية إما بطريقة مباشرة أو عن طريق جوزيف كونراد من فلوبير وهنرى جيمز[١٤] الذين يدين لهم هيوم بدوره[١٥]. غير أن أعمال فورد فى الفترة من ١٩٠٢ إلى ١٩١٤ تسبق تأملات هيوم (١٩٢٤) بسنوات عديدة. وقد وصل صوت فورد إلى القارئ قبل أن يصل صوت هيوم، والصوت الذى سُمع فى لندن فى فترة ما قبل الحرب كان صوت فورد لا صوت هيوم.

* * *

ويذهب فورد إلى أن الإنسان الحديث يرى الحقيقة نتيجة لتغيُّر حساسيته، كشظايا وليس ككل متناغم. وهى تنطبع فى وعيه كتيار من اللحظات الضبابية غير المتصلة مكوّنة لانطباعات فى عقله الواعى. ورؤية الحقيقة على هذا النحو رؤية على قدر كبير من الحداثة، وهى رؤية اتسم بها القرن العشرون وانفصل بها عن غيره من القرون:

«(وهذه اللحظات) .. رهيفة للغاية، عابرة، زائلة إلى حد يبدو معه موكب ما كما لو كان موكبا لأشياء متناهية فى الصغر، كما لو كانت حياتنا الحديثة فى كليتها رقصة للبعوض، يقدم لنا فيها عددا لا متناهيا من الأشياء الصغيرة لنتأملها، وفى كل من رقصة الأقزام هذه نجد نغمة من الحداد، من التسليم ومن الشعر» [١٦].

وفى تيار اللحظات العابرة هذه، نستطيع أن نتبين الخاص لا العام، وأن نرى الجزء لا الكل:

«الحياة الحديثة حياة غير عادية، ضبابية للغاية وشاحبة للغاية وإن تبقت منها بعض البقع المحددة والمجسدة، مما يجعلنى أنتظر دائما الشاعر الذى يستطيع أن يصورها بكل قيمها»(١٧).

ومنظور الحقيقة كما يتبدى هنا هو منظور الحداثة، حيث تبدو الحقيقة هشة متشظية لا يمكن الإمساك بها فى كليتها. ويعتبر فورد غيبة التصميم العام هذا عملية متتالية متدرجة، تغير من مسار المنظور العام للإنسان إلى أن يصل إلى حد يستحيل فيه تبين أى عنصر موحد يسبغ على الحقيقة الحس بالاتساق والكلية:

«أصبح من المستحيل تبين أى نمط فى البساط، وربما استطعنا اليوم أن نتأمل الحياة طويلا، ولكن من المستحيل أن نراها فى كليتها» (١٨).

وينسب فورد المنظور الجديد للحقيقة الذى يسم الحساسية الجديدة إلى تعقد الحياة المتناهى، حياة تتكون من أشياء صغيرة ينسحب منها الإنسان فى حيرة:

«إذ إن الحياة اليوم تصبح بصورة متناهية أكثر و أكثر حياة الأشياء الصغيرة، ونحن نفقد الحس بالكل أكثر وأكثر يوما بعد يوم، الإحساس بالتصميم الكبير، بهذا النسق للطبيعة وقد اندرجت فى خطة معمارية موحدة وعظيمة. ولأننا لا نستطيع أن

نرى مادية حياة مُحيرة، فنحن ننعزل وأنفسنا أكثر فأكثر، فى محاولة لفهم هذا الذى لا يتأتى فهمه وفى محاولة تحليل الأشياء التى تتصل بالروح» [١٩].

وتبرز كتابات فورد التغيّر فى الحساسية، وغياب تصميم عام فى رؤيتنا للحقيقة، بمدى ما تبرزه كتابات هيوم. ولما كان المحور هو ذات المحور فالمفهومات التى تنبع منه تميل بالضرورة إلى التشابه. وهكذا يصل فورد إلى نفس النهايات التى يصل إليها هيوم ويستمر عارضا لمفهوم سيكمن فيما بعد فى كل كتابات هيوم. وتتسبب غيبة الحس بالوحدة فى المنظور الجديد للحقيقة، كما يقول فورد، فى إرساء الانفصام ما بين الحساسية الجديدة وتلك التى سادت من عصر النهضة حتى نهاية القرن التاسع عشر حيث ما يزال الناس يعممون .. وحيث يتعامل الناس مع مظاهر الحياة ككل منظم وفقا لمدرسة من مدارس الفكر أو أخرى[٢٠]، بينما نجد أن الحساسية الجديدة ترتبط ارتباطا أوثق مع الحساسية التى سادت فى العصور الوسطى، وبهذه الطريقة نبدو وكأننا نعود من جديد إلى مذهب العصور الوسطى التجريبى[٢١].

* * *

ولا يعطى فورد مفهومه الأخير صياغة نظرية نتيجة لكونه ممارسا أكثر منه منظرا، وذلك على الرغم من حقيقة أن الكثير من نقده ينبع من هذا المفهوم ويعتمد عليه. بينما يصبح ذات المفهوم الفكرة الرئيسية فى نقد هيوم الذى يسبغ عليه صياغته الفلسفية والنظرية.

ويعتبر هيوم التغير فى الحساسية الحديثة إقرارا بحقيقة لا تحتمل الجدل، وعودة إلى القاعدة بعد فترة طويلة من الانحراف:

«هناك صعوبة تبين خطة شاملة للكون لأن مثل هذه الخطة لا وجود لها. والكون منظم فحسب في بعض أجزائه، أما البقية فرماد» (٢٢).

ومن ثم يضع هيوم حدا فاصلا بين فترتين، تلتزم الواحدة بالقاعدة وتنحرف الأخرى عنها، والأولى هى العصور الوسطى والثانية هى عصر النهضة. ويسمى هيوم موقف الإنسان فى الفترة الأولى موقفا دينيا بينما هو فى الفترة الثانية هيومانى:

«وأولى هذه الفترات التاريخية هى تلك التى سادت أوروبا فى القرون الوسطى بداية من أوجستين وامتدادا إلى عصر النهضة، وثانية هذه الفترات من عصر النهضة إلى اليوم وإيديولوجية الفترة الأولى دينية أما إيديولوجية الفترة الثانية فتقوم على الإيمان بالإنسان أى هيومانية» (٢٣).

ويعتبر هيوم الفارق بين الفترتين فارقا بين إيديولوجيتين تتماشى كل منهما وعلاقة الإنسان بالعالم الخارجى. ففى العصور الوسطى آمن الإنسان بالخطيئة الأولى واعتبر نفسه محدودا بطبيعية، غير أن النظم والتقاليد تجعل منه بالكاد شيئا مهذبا(٢٤). ويقود الشعور بالمحدودية الإنسان فى حتمية إلى «شعور بالانفصام عن الطبيعة الخارجية»(٢٥). ولكن موقف الإنسان عانى تغيرا جذريا أثناء عصر

النهضة. وبدأ الإنسان يعتبر نفسه مستودعا مليئا بالإمكانيات[٢٦]. ووجد الإنسان نفسه نتيجة لذلك فى تصالح وتناغم مع كون يرسى هو أركانه[٢٧]. والموقف الأول وفقا لهيوم موقف دينى والثانى لا دينى.

وشهد عصر النهضة ظهور الإيديولوجية الهيومانية؛ أى ظهور منظور جديد للعالم وللحقيقة:

«وفى هذه الفترة يظهر موقف جديد، يمكن وصفه بشكل عام بأنه موقف مبنى على تقبل الحياة كبديل مضاد للتنسك ورفض الحياة» [٢٨].

وما من خط جامد يفصل ما بين الفترتين. ويلاحظ هيوم تداخلا معينا بين الفترة الدينية والهيومانية، ولكن الانفصام بينهما يستكمل أبعاده مع تقدم الزمن:

«وكان هذا التداخل فى الواقع هو المسؤول عن الفضائل التى تحلى بها الهيومانيون فى وقت مبكر، والتى اختفت كلية عندما اكتسبت الهيومانية تطورها الكلى، متمثلة فى الرومانسية» [٢٩].

ويربط هيوم ما بين هذين الرأيين فى الحياة ومجال الأدب. ويذهب هيوم إلى أن الأدب يعبر دائما عن موقف ما من الحياة. والرأى الهيومانى الذى يكمن خلف الفن الرومانسى ويلونه يبلغ أوج تطوره فى رومانسية القرن التاسع عشر، الذى يعتبر تطوير عنصر الاستمرارية وتطبيقها الكونى[٣٠] أهم إنجازاته. والموقف الدينى، من

ناحية أخرى، يسبغ على الأدب الكلاسيكى خصائصه المعينة. والرأى الأول فى الحياة هو كقاعدة رأى رومانسى والرأى الآخر هو كقاعدة رأى كلاسيكى:

«وأطلق هيوم صفة الرومانسية على الرأى الذى يرى فى الإنسان بئرا لا تنضب ومستودعا مليئا بالإمكانيات، وأطلق صفة الكلاسيكية على هذا الرأى الذى يعتبر الإنسان مخلوقا محدودا وثابتا» (٣١).

ونجد الخطوط الأولية لنظرية هيوم الكلاسيكية الجديدة، وهى الخطوط التى سبق ولخصتها، موجودة فى كتابات فورد فى فترة ما قبل الحرب، وقد تنبأ فورد بالتغير فى الحقل الأدبى وعبد له الطريق، واعتبره تغيرا قائما على اختلاف منظور الإنسان للحقيقة عن المنظور الذى كان قائما فيما قبل. ويذهب فورد إلى أن فشل الإنسان الحديث فى رؤية الحقيقة ككل متناسق يؤدى به إلى شعور عميق بالمحدودية، ويرسى الفواصل ما بينه وبين روح عصر النهضة المتفتحة على الحياة والتى أسفرت فى النهاية عن خروج الرومانسية إلى حيز الوجود. أما الإنسان الحديث فهو لا يستطيع أن يرى نفسه فى وحدة مع عالم متسق ومفهوم، كما لا يستطيع أن يتقبل رأيا فى الحياة قائما على الإيمان بالامكانيات غير المحدودة للإنسان. وهو يجد نفسه بالضرورة رافضا للافتراضات الرئيسية التى تكمن فى الموقف الرومانسى من الحياة.

ومنذ البداية أدرك فورد أن الاختلاف فى منظور الحقيقة يخلق فنا مضادا لما سبقه ومختلفا عنه. واختار فورد تعبير «الحديث» ليشير إلى الفن الجديد متجنبا تعبير الرومانسية والكلاسيكية الذى جعل هيوم يدرج كاتبين على قدر كبير من الاختلاف وهما شكسبير وراسين فى إطار الكلاسيكية، مناقضا هكذا ذاته (٣٢). وتطلب الأمر، وقد أحال هيوم المفهوم إلى نظرية، أن يواجه كل مقتضياته، بينما ظل فورد محدودا بحدود نقد الموقف الرومانسى، كما يعبر عنه الأدب، وبحدود الدفاع عن الموقف الحديث والخصائص الخاصة به.

ويسجل كل من الناقدين المتغيرات فى الحساسية كما يعبر عنها الأدب ويرحبان بها. وهيوم الذى يهتم بالشعر اهتماما خاصا يرى فى الحركة الجديدة حركة قادمة، «أذهب إلى أننا بصدد نهضة كلاسيكية بعد مائة عام من الرومانسية»(٣٣). ويرى فورد الحركة كما لو كانت قد وقعت فعلا نتيجة لاهتمامه بالرواية وتتبعه للتطورات المعاصرة فى الرواية. وهو يرى الحركة الجديدة كحركة قائمة وإن لم تستكمل أركانها بعد. ويكتب فورد قائلا: «نحن نعيش فى أعقاب حركة رومانسية»(٣٤). أما بالنسبة للشعر فيقرر فورد بأن ياتس (Yeats) ودى لامار (De la Mare) قد ساهما فى إحداث متغيرات فى الشعر(٣٥)، ولكنه لم يزل ينتظر الشاعر الذى يصور منظورا جديدا للدنيا(٣٦). ويؤمن فورد أن التصوير للمنظور الجديد للحقيقة لا يتأتى دون الإمساك باللحظات العابرة والانطباعات التى تخلفها فى العقل الواعى، وأن الشعر كنوع من أنواع الأدب أقدر ما يكون على

استيعاب أكثر هذه الانطباعات دقة ورقة. ويدرك فورد أنه لابد من اكتشاف هذه «الخاصية الجديدة للانطباعية التى تتاح للشعر ولا تتاح للنثر»(٣٧).

ويعتبر كل من الناقدين أن الإمساك بالانطباع إنما هو خاصية متطلبة فى الشعر فى العصر الحديث. ويقول هيوم: «لا نملك أن نفلت من روح عصرنا، وما تلقى التعبير فى التصوير كانطباعية سيلقى التعبير عاجلا فى الشعر كنظم حر(٣٨).

ويتوصل الناقدان إلى ذات النتيجة وقد بدآ بذات الافتراضات. ويصر الاثنان على أن من مهمات الأدب الجديد التعبير عن المتغيرات التى عاناها الإنسان الحديث فى حساسيته. ويكيل كل منهما المديح على الخواص الأدبية الكفيلة بالتعبير عن الرؤية الجديدة للحقيقة، كما يندّدان بالخواص الأدبية المعادية لهذه الحساسية الجديدة. وهدف الهجوم الرئيسى لكل من الناقدين هو ما يسميانه بالأدب الرومانسى تسمية تعوزها الدقة أحيانا، ولكن بينما يحد فورد هجومه بحدود معاصريه ومن سبقوهم مباشرة، يشعر هيوم، كمنظر، بضرورة مواجهة التاريخ ، وهو فى هذه الحالة تاريخ الرومانسية (٣٩).

ويضفى كل من الناقدين ذات الخصائص على الكتاب الرومانسيين والأدب الرومانسى، بينما يطالبان بذات الخصائص المضادة للأدب الجديد ويرتبان خروجه إلى حيز الوجود بتوفر هذه

الخصائص. وسأبدأ بهيوم وأنتهى بفورد، متتبعة لآرائهما فى هذه النقطة بالذات للتدليل على مدى التشابه فيما بينهما.

* * *

ويقول هيوم أن الشاعر الرومانسى لابد وأن يتكلم دائما عن اللامحدود[٤٠]، والشعر الرومانسى يميل إلى أن يكون كئيبا وخاصة فى مراحله الأخيرة [٤١]، وذلك نتيجة للفجوة التى تفصل ما بين الوهم والحقيقة وتشكل مقوما من مقومات الحياة الإنسانية. ولكى يهرب الشعر الرومانسى من الحقيقة الواقعة فهو يبدو كما لو كان يتبلور دائما حول استعارات مستمدة من الطيران[٤٢]، ومن ناحية أخرى يعرف الشاعر الكلاسيكى حدوده ويتذكر أنه ممتزج بالأرض.. ومن ثم فلا يطير أبدا فى الغلاف الجوى للأرض[٤٣]، ويعكس عمله ضوء النهار العادى، ولا يعكس الضوء الذى لم يكن أبدا فى الأرض أو فى السماء[٤٤].

ويعتبر هيوم الرومانسية مسؤولة عن خلق موقف سيء للاستجابة عند المتلقى الذى لا يعتبر القصيدة قصيدة ما لم تبكِ وتعوِّل على شىء ما أو آخر[٤٥]. وقد درب هذا المتلقى على توقع خواص معينة من القصيدة، ومن ثم «فهو لا يعتبر الشعر شعرا على الإطلاق ما لم يكن رطبا»[٤٦]. والجمال يرتبط فى عقل القارئ باللامحدود كنتيجة لسيادة الموقف الرومانسى، والقارئ من ثم لا يمكن أن يتقبل وجود الجمال بدون أن يسحبه الشاعر إلى المجال اللامحدود بصورة أو أخرى[٤٧]،

وهو يخفق فى رؤية «الوصف الدقيق الصحيح هدفاً شرعيا للنظم»[٤٨]، كما يرفض أن يتقبل حقيقة أن الجمال يكمن فى الأشياء الصغيرة المحددة. وينتقد هيوم نوع الاستجابة التى أوجدها الأدب الرومانسى:

«ولب الشعر بالنسبة لمعظم الناس هو فى قدرته على أن يقودهم إلى نوع من التجاوز للواقع. وقد يبدو لهم النظم المحدود بحدود الأرض والمحدد نتاجا لقدرة تقنية ممتازة، ولكنه لا يبدو لهم شعرا على الإطلاق. وإلى هذا الحد أفسدتنا الرومانسية، حد الوقوف موقف الإنكار من الأفضل، ما لم ينطو على جانب من الغموض» [٤٩].

ويصر هيوم على ضرورة حصر دائرة الشعر الحديث فيما هو أرضى ومحدود، إذ إن لب هذا الشعر هو الإيمان الأساسى بمحدودية الإنسان، كما أن رؤيته الأساسية هى رؤية كون يفتقر إلى الوحدة وينتظم فحسب فى بعض أجزائه وليست - بحال - برؤية كون متناغم. وعلى الشعر الحديث أن يحد نفسه بحدود وصف الأشياء الصغيرة، إذ لم يعد يملك معالجة الأشياء الكبيرة أو الموضوعات الملحمية:

«... (والشعر) أصبح قطعا وفى النهاية مبنيا على الاستبطان، يتناول بالتعبير وبالإيصال مراحل لحظية فى عقل الشاعر، وقد عبر جـ. ك. تشسترتون تعبيرا جيدا عن هذا حين قال إن

القديم تناول حصار روما، والجديد يحاول أن يعبر عن مشاعر صبى يصطاد. وكثيرا ما نسمع رأيا يذهب إلى القول بأننا ربما مازلنا ننتظر الشعر الذى يعبر عن كلية الحركة الحديثة فى ملحمة، وهذا الرأى ينطوى على سوء فهم لاتجاهات النظم الحديث.... ومازلنا نلمح أسرار الأشياء ولكننا نلمحها بطريقة مختلفة للغاية - ونحن لا نلمحها فى شكل فعل مباشر وإنما كانطباع» (٥٠).

ويلح هيوم على أهمية توخى الدقة فى تسجيل الانطباعات. وينبغى أن يعتمد الشعر الحديث اعتمادا أساسيا على الدقة كخاصية مضادة لخاصية الغموض التى ترتبط بالشعر الرومانسى، إذ إن هدفه الرئيسى هو «الوصف الصحيح، الدقيق والمحدد»(٥١)، والشاعر الحديث يسعى إلى تحقيق «أكبر قدر ممكن من التعبير الفردى والشخصى أكثر مما يسعى إلى تحقيق الجمال المطلق»(٥٢). ومن ثم فموضوعه لا يهم فى شىء ويستوى «حذاء سيدة ونجوم السماء»(٥٣)، وأداة الشاعر الرئيسية هى الإدراك الحسى لا الخيال وسيكون شعره نتيجة لذلك مرحا وجافا ومبنيا على الحذلقة الذكية (٥٤). ولأن هذا الشعر يتناول الأشياء المجسدة، فسوف يكون شبيها بفن النحت، بمعنى أنه «سيشكل الصور بنوع روحى من الصلصال فى أشكال محددة»(٥٥).

وقبل أن أنتقل لتعريف موقف فورد، يستحسن أن أتقدم بتلخيص للخصائص التى يضفيها هيوم على الشاعر والشعر الرومانسى من

جهة، والشعر الكلاسيكي أو الحديث من جهة أخرى، وذلك للتدليل على مدى التماثل في موقف الناقدين في هذه النقطة.

والفارق بين الشعر الرومانسي والكلاسيكي، كما يقول هيوم، ليس بالفارق ما بين السيطرة على الذات والانطلاق انطلاقا كبيرا[٥٦]، بل هو فارق في الموقف الذي يكمن خلف كل منهما. ويميل الشاعر الرومانسي إلى التعامل مع ذاته في جدية وينتهي مكتئبا، لأنه يعتقد مسبقا أنه كامل ولأنه يرى الحقيقة ككل دائب متناغم. وهو يميل إلى التعميم وإلى توكيد المجرد في تضاد مع المرئي والمجسد، وإلى الكبير في تضاد مع الصغير، والغامض في تضاد مع الدقيق. وهو يبدو طائرا طوال الوقت مبتعدا ما أمكن عن الأرض، بمدى ما يسعى للاحتفاظ بمفهومه للحقيقة ضد كل ما يهدد هذا المفهوم وبمدى ما يرعى شعوره بالكمال.

والشاعر الكلاسيكي أو الحديث، من ناحية أخرى، يعرف حدوده. وهو لا يرى الحقيقة في كليتها وإنما في تشظيها، ولا يراها ككل متناغم. وهو يحد ذاته بحدود تلك الأجزاء من الحقيقة التي يملك أن يمسك بها، متتبعا لما هو مرئي ومجسد، ومقرا بوجود الجمال في الأشياء الصغيرة. ولأن الشاعر الحديث لا يسعى إلى المطلق فشعره شعر مرح لا يواجه الهوة بين الحقيقة والخيال. والشعر الكلاسيكي صلب كالنحت، خال من ميوعة الشعر الرومانسي؛ لأن الشاعر لا يتناول عموميات أو مجردات بل أشياء صغيرة مجسمة. والموضوع ليس مهما بالنسبة إلى الشاعر الحديث، فهو يعرف أن أيام الملاحم

قد ولت، وأن المطلوب منه أن يبلغ قمة التعبير الفنى لا أن يسعى إلى المطلق. وبذلك يصبح هدفه الرئيسى هو التوصل إلى الوصف القائم على الصلاحية والدقة. والدقة هى الفضيلة الكلاسيكية التى تميز شعره عن شعر الشاعر الرومانسى الذى يفقد الدقة بمدى ما يحاول أن يصل إلى اللامحدود والمطلق.

* * *

ويكشف استعراض أعمال فورد النقدية فى فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى حقيقة أنه دافع عن نفس الفضائل الكلاسيكية التى بشر بها هيوم، وشق ذات الحرب الضروس على ما يسميه هيوم بالأدب الرومانسى وما يسميه فورد بالسنتمنتالية متبنيا للتعبير الذى اختاره النقاد الألمان للإشارة إلى الرومانسية. ويتجه هجوم فورد إلى العقم وانعدام الطبيعية التى كادت تفصل كتابات معاصريه ومن سبقهم مباشرة عن واقع الحياة، وخاصة الحياة فى المدن. وفى ظل هذه الحدود يشابه موقف فورد موقف هيوم. وحملة فورد تتوجه كما تتوجه حملة هيوم أولا إلى الشاعر الرومانسى وثانيا إلى خصائص الشعر الرومانسى التى هى تعبير عن موقف معين من الحياة. ويطالب فورد بخصائص مضادة، ويعتقد أن هذه الخصائص ضرورية لكى يخرج الأدب الحديث إلى حيز الوجود، وهذه الخصائص التى يطالب بها هى أساسا خصائص كلاسيكية من حيث تؤكد على أهمية تحرى الدقة والتجسيد.

* * *

وينصب اعتراض فورد الرئيسى على التناول الرومانسى الذى يعتبره مبنيا على الادعاء، إذ كيف يتأتى لنا أن نعمم ونحن لا نملك الإمساك سوى بجزئيات من الحقيقة؟ كيف نستخدم الأسلوب الضخم لنسجل حقيقة متشظية؟

«يتطلب الأسلوب الضخم مجازا معينا من جانب من يمارسه، ووقع الحقيقة الصغيرة التى لا نستطيع اليوم الإمساك بسواها كفيلة بأن تجعل الإنسان متعقلا ومتواضعا. ولابد وأن يتمتع الشاعر غريزيا بتعقل طيب يُمكنه من الإمساك بالحقيقة وفقا لهذا القدر من الضوء المتاح لنا» (٥٧).

ولكن الشاعر الرومانسى لا يمارس أى لون من ألوان التواضع، وهو يخطئ الكلى فى الجزئى، ويستمر فى التعميم مصرا على حل «لغز الوجود». ويتناول الشاعر الرومانسى الأشياء الكبيرة، مدعيا معرفة لا يتمتع بها وممثلا لدور النبى:

«ويتبقى معنا رجال كبار متبلدو الحس يتوهمون أنهم يملكون أسباب الحكمة مكتملة، وذلك خلال مختلف العصور وحتى انتهاء آخر الرجال العظام فى العصر الفكتورى، بل حتى انتهاء العقد الأول من القرن الحالى تقريبا. وحتى هذا الوقت اعتبر الشاعر نفسه رجل الدين، وهادى الإنسانية.. ومنذ أن كتب ميلتون «الجنة المفقودة» حتى الأمس القريب تقدم الشعر بكل تنويعاته جنبا إلى جنب مع النبوءة ويدا فى يد» (٥٨).

ويتطلب الكاتب الرومانسى، مكتئبا ومتعاملا مع ذاته فى جدية شديدة، الاحترام اللائق بنصف إله يشرع للإنسانية لا بشاعر يمنح المتعة بالجمال الذى يخلقه وبكلمات وموسيقى الشعر:

«ويتطلب الاحترام - يصر عليه، لا لأنه على وشك أن يمتعنا بجمال الكلمات والموسيقى فى شعره، بل لأنه يريد أن يكون كيميائيا أخلاقيا. وهو لا يعبأ، إلا قليلا نسبيا، إن كان قد منح أبناءنا المتعة أو لم يفعل.. فقد كان فى مهمة خطيرة، مهمة حل لغز الوجود» (٥٩).

والموقف الذى يدينه فورد هنا هو ذات الموقف الذى يدينه هيوم، موقف يضفى على الإنسان إمكانيات لا نهاية لها، ويعطيه بالتالى الحق فى أن يتناول اللامحدود والمجرد والعام، كما لو كان يحاول الإمساك بالوجود فى قبضته. ويعتبر فورد هذا الموقف مسؤولا عن بعض المساوئ التى تفسد الشعر الرومانسى.

وقد طور هذه النقطة بالذات وهو يطبقها على أفراد مدرسة «ما قبل رفائيل»، وكان جانب كبير من كتاباته النقدية قد دار حولهم.

ويشكل أفراد مدرسة ما قبل رفائيل حالة خاصة وقد أخطأوا بالكاد الطريق إلى المعاصرة، واعتبر فورد خطيئتهم أعظم لأنهم عرفوا الطريق وأخطأوه. وقد بدأوا بهدف طيب وهو هدف تسجيل أوجه مبنية على التجسيد. وكانت حركتهم بهذا المعنى أشبه ما تكون بنسمة هواء تهب على الجو الرومانسى الراكد:

«وكانت فى جوهرها شيئا أشبه ما يكون فى وضوحه وفى بساطته وفى جدته بشعاع من الشمس ينفذ من مفتاح الباب إلى كآبة قبو مظلم» (٦٠).

وقد تطلع كل من روزتى وهنت وميليز (Millais) فى الأربعينيات والخمسينيات من القرن التاسع عشر إلى معاصرة مبكرة نصف فيكتورية (٦١)، مؤكدين أن الجمال يوجد فى أوجه الحياة المجسدة، ويمكن تسجيله فى الأعمال الفنية بتسجيل ما يراه الإنسان فعلا(٦٢). وتتضح واقعية مقصدهم فى حقيقة أنهم تطلعوا إلى الإلهام فى المصورين الذين صوروا قبل رفائيل، وفى البداية سعوا إلى المجسد فى تضاد مع المجرد والخاص فى تضاد مع العام، والشخصية فى تضاد مع النمط. واعتبر فورد عقيدتهم فى ذلك الوقت عقيدة حديثة بمعنى من المعانى:

«وأشارت هذه العقائد إلى مرحلة جديدة من مراحل الصراع بين النمط والشخصية، بين الفن كشىء مفصول عن الحياة الواقعية، والفن الذى اختار موضوعه لينزل إلى السوق. وبصورة عامة كان الفن قد اتجه من أيام رفائيل لصالح ما هو نمطى ولصالح الفن الذى يقف محايدا فى مواجهة الحياة» (٦٣).

وتبين فورد الهروب الرومانسى النمطى متمثلا فى صور الطيران وهو بصدد تحليل مسار مدرسة ما قبل رفائيل من الواقعية إلى الرومانسية. وكشف فورد أيضا عن حاسة نقدية نادرة وهو يكتشف

العلاقة بين الاتجاهات التى تستبعد كل ما عدا الجمال من جانب والاتجاهات الأخلاقية من جانب آخر، وهو يعلن أن كليهما رومانسى. وعادة ما ينسب هذا الاكتشاف إلى النقد المعاصر(٦٤). ووفقا لفورد، قاد أفراد مدرسة «ما قبل رفائيل» إلى الرومانسية كل من الأخلاقى الصارم رسكين ودعاة الفن من أجل الفن(٦٥). وقد وجه رسكين، «بعنفه وزهده المبالغ فيه وتزييفه المستمر للقواعد الجمالية التى تستهدف تدعيم عقيدته الأخلاقية»(٦٦)، أفراد مدرسة ما قبل رفائيل «إلى الهرب الرومانسى التقليدى». ونجحت حركة الفن من أجل الفن(٦٧) من الناحية الأخرى فى تغريبهم عن الحقيقة الواقعية حين أضفت على أعمالهم طابع العصور الوسطى:

«وقد ولدت مدرسة ما قبل رفائيل من الواقعية. ومنحها رسكين جناح الهدف الأخلاقى الأبيض. وقدم لها ذوو النزعة الجمالية جناحا آخر ملونا بكل ألوان الشفق من تدرجات السجاد فى العصور الوسطى إلى الحب الرومانسى. وهكذا طارت الحركة بشكل غير متساو وحطت على الأرض» (٦٨).

ويعتبر فورد تراجع مدرسة ما قبل رفائيل عن المعاصرة تراجعا من مجال المعروف إلى مجال المجهول، من المجسد إلى العام، ومن المرئى إلى المجرد. وهذا التراجع هجران لمقصد شريف هو تتبع الأشياء المجسدة،-وهو المقصد الذى يشكل جوهر الحداثة المضادة للرومانسية. ومدرسة ما قبل رفائيل، وقد تبنت الموقف الرومانسى، تفصل نفسها عن الحياة الواقعية وتبنى وسط الظلمة بيوتا للمتعة لا

تهم فى شىء»[٦٩]. وقد سعى أفراد هذه المدرسة إلى المطلق وانتهوا بتزييف الحياة؛ لأنك لا تملك أن ترسم الحياة كما تراها وأن ترسمها فى ذات الوقت بطريقة تثبت أنها شىء يدعو إلى النبل[٧٠]. وينفصل الموقف الذى يكمن فى أعمالهم شيئا فشيئا عن الحياة الواقعة. وهم يضفون على الحقيقة أوجهًا غريبة عنها، كما لو كانوا يسعون إلى وقف تيار الوجود المتدفق وتحويل لحظة دينامية بطبعها إلى لحظة جامدة ومطلقة. ويتضح هذا الاتجاه حتى فى أحْسن أعمالهم حين اقتصروا على تصوير الأشياء المجسدة:

«وهم لا يوحون لنا أبدا، كما يفعل الانطباعيون أو كما فعل مصورو الطبيعة الإنجليز فى فترة مبكرة، بالحس الدقيق والممتع بالتغير السريع، أى بهذا الشعر، بصوره المزاجية المتباينة، بأضوائه المتباينة، وبظلاله المتباينة، الذى يضفى شعورا رقيقا ومثيرا للعطف على بعض الحالات المزاجية المعينة وبعض الأوجه المعينة للحياة» [٧١].

وربما لخصت كلمات هيوم بشكل ملائم نقد فورد لمدرسة «ما قبل رفائيل». فقد حاولوا كما فعل كل الرومانسيين أن يقودوا القارئ لما يتجاوز هذه الدنيا، وسعوا فى محاولتهم هذه لتحقيق ذلك بضوء لم يكن أبدا فى الأرض أو فى البحر. ومن جهة أخرى، فالخصائص التى ينسبها فورد إلى كريستينا روزتى هى الخصائص التى بشر بها هيوم كخصائص ينفرد بها الشعر الحديث.

ويذهب فورد إلى أن كرستينا روزتى تختلف عن الشخصيات الفيكتورية التى تتكلم وتعمم حول الحياة والحب، والتى سعت إلى الصور البلاغية الرومانسية متوخية السهولة ما أمكن، والتى أعطت الأولوية الأولى لدرس «أخلاقى جيد بما فيه الكفاية» لتبرز وجودها ولتؤثر فى بقية الدنيا(٧٢). ولم تكن هى مثلهم متأثرة بمذهب روسو على الإطلاق(٧٣). وقد باعد مزاجها الخاص ما بينها وبين مدرسة ما قبل رفائيل والشخصيات الفيكتورية على إطلاقها:

«وطبيعتها طبيعة العصور الوسطى بمعنى أن اهتمامها توجه إلى الأشياء الصغيرة والتنظيمات المقيدة. وبذات المعنى فقد كانت طبيعتها طبيعة حديثة لأن حياة اليوم تصبح أكثر وأكثر حياة الأشياء الصغيرة» (٧٤).

واعتبر فورد كريستنا روزتى شاعرة حديثة لا فى اتصال مع تواريخ الإصدار، ولكن بمدى ما أقرت بمحدوديتها كإنسان وكفنان، وبمدى ما اندرجت فى ظل هذه المحدودية. وقد سعت فى إطار المحدودية، شأنها شأن الشاعر الحديث، إلى التوصل إلى أكبر قدر ممكن من التعبير، ونجحت فى التعبير عن ذاتها «بشكل مكتمل»(٧٥). وأسفرت حداثة الكاتبة عن ذاتها فى حقيقة أنها لم تتعامل قط مع المجردات:

«ونادرا ما تناولت الأفكار: وكل قصيدة من قصائدها تقريبا كانت مثلا، وتدليلا على العاطفة» (٧٦).

وسعت روزتى إلى الصحة والدقة وهى تصور حالاتها المزاجية وتدلل على عواطفها فى زمن ساد فيه الغموض:

«وهنا نرى عوارض الهوة التى تفصل ما بين كريستينا روزتى ككاتبة حداثة وبين رسكين ودائرة ما قبل رفائيل القديمة. وكانت الدقة آخر ما يسعى إليه آخر الرومانسيين هؤلاء» (٧٧).

* * *

يرسى هيوم خطا فاصلا ما بين الشعر والنثر وينسب للشعر امتياز الدقة بينما ينكر تمتع النثر بهذا الامتياز(٧٤). ويمكن تفسير هذا الخط الجامد الذى يرسيه هيوم بحقيقة أنه كان لا يفرق على الإطلاق بين النثر العاطفى والنثر العلمى. وقد احتلت هذه الصلة فيما بعد مكانة الصدارة فى كتابات إزرا باوند(٧٩) وت. س. إليوت(٨٠) وهما يناديان بضرورة اكتساب الشعر لصلابة النثر الجيد ودقته، وفى تعليق على شعر كريستينا روزتى يقول فورد مادحا:

«وشعرها فى أحسن صورة نظيف كالنسيج ومكتمل فى اختيار النعوت اكتمال أى من قصص موباسان القصيرة» (٨١).

وفى عبارات أكثر شمولا يسير فورد فى ذات المسار الذى اتخذه الشعر الحديث والنقد الحديث فى هذا الاتجاه:

«وكان ينبغى على (الشعراء) أن يقوموا بخطوة جريئة وأن يصروا على استخدام مزايا النثر من البداية. فقد اتجهت نفس

الاتجاه محاولات الشعر الحر، ومحاولات كتاب النثر من الذين يحاولون أن يكتبوا فقرات ذات إيقاع. واستهدفت كل من وراء هذه المحاولات الإمساك بالأخرى وتجاوز الهوة التى أحدثها البلهاء فيما بين قمتين هما قمة ذات الجبل، جبل الشعر» (٨٢).

ويتطلب فورد من قمتى ذات الجبل، وهما النظم والنثر الذى يستخدم استخداما عاطفيا، سمة الطبيعية وذات الخصائص الكلاسيكية.

* * *

ومثل هيوم، آمن فورد أن الشعر الحديث لا يجب أن يخرج «بتعميمات من حقائق لا تكاد تكون موجودة بل بتصوير حالات مزاجية لأفراد عدة»(٨٣)، وأن على الشعر الحديث أن يحد ذاته بحدود الأشياء الصغيرة، لأن ظهور شاعر قادر على تجميع كل الحركة الحديثة فى ملحمة أمر مستحيل:

«وإلى أن تختزل المعرفة فيما يمكن أن يكتسب... وإلى أن يبلور العلماء العلوم بشكل يستطيع بواسطته الشاعر أن يفهمها فى كليتها، وحتى يتأتى لنا مثل هذا الشاعر، فلن يكون لنا من بعد شعر فخيم» (٨٤).

وأصبح من الضرورى بالنسبة إلى فورد، كما كان الأمر بالنسبة إلى هيوم، إثبات أن الجمال قد يكمن فى الأشياء الصغيرة إن أراد أن

يمهد الطريق للشعر الحديث. وفى مقدمة لمجموعة أشعاره يقدم فورد دفاعا حارا عن تضمين خصائص نثرية فى شعره. ولما كانت مهمة الشعر ليست السنتمنتالية بقدر ما هى تقديم حقائق معينة فى أوجه معينة (٨٥) ، ولما كان واجب الشاعر «أن يعبر عن حياة التراب والعمل والإحباط والإثارة والوهن»(٨٦)، فمن الطبيعى أن يترتب على كل هذا أن مجريات الحياة العادية تخدم أهداف الشاعر بمثل ما لا يخدمها «الحب فى حوارى الريف، وغنوة الطيور وضوء القمر»(٨٧). ويصبح صندوق القمامة الذى يترك لجامع القمامة يأخذه فى الفجر أكثر أهمية للشاعر من العشب تحت سياج من الشجيرات؛ لأن:

«العشب تحت السياج فى ظل هذه المعايير مجرد نبات، أما صندوق القمامة فى الفجر فهو رمز للإنسانية الفقيرة، لتطلعاتها ولحكايتها ولبلوغها سن الشيخوخة، ولموتها» (٨٨).

ويطلب فورد من الشعر الحديث خاصية البهجة التى يطلبها هيوم، ويلاحظ مسرورا اندحار موجة الجدية فى الشعر وإفساحها الطريق لروح الفكاهة وللصدق فى التعبير(٨٩) ، ولكنه مايزال فى انتظار اليوم الذى يدرك فيه الناس فى إنجلترا أن «الأدب إلى جانب كونه نبيلا، هو شىء مرح، لطيف، شىء صُنع ليزيد من الفرحة، من المرح من هذه الدموع التى تقف على حافة الفرحة»(٩٠).

وآمن فورد، على غير ما آمن هيوم، بأن النثر العاطفى يملك القدرة على الوصول إلى التعبير المكتمل من خلال الدقة والكمال الكلاسيكى،

ولابد وأن يسعى إلى مثل هذا الكمال. ويطلب فورد من النثر السردى ما يطلبه من الشعر تماما. وينبغى أن يكون «سطح الرواية صلبا مستويا خاليا من العيوب شأنه شأن درع لامع من الصلب من القرن الخامس عشر»، ويجب أن يكون صلبا صلابة الفسيفساء. ويذكرنا التشبيه بالفسيفساء هنا بدعوة هيوم إلى أن يكون الشعر فى صلابة النحت. ويتطلب فورد أيضا من الشعر أن يتناول الأشياء الصغيرة الصلدة، ويعتبر الحدث الكبير بقية رومانسية يتأتى استبعادها من الرواية الحديثة. ويشيد فورد بأحداث هنرى جيمز الرهيفة وهذه السلسلة من الصراعات، تعقيدات بعد تعقيدات، والتى يعتبر الوصول إلى النهاية بالنسبة إليها بمثابة طلقة النار[٩٢]. ويقر فورد بأن مشاهد دوستيوفسكى القوية قوية إلى درجة الجنون، وإن أخذ عليه ميله إلى أن يزحم هذه المشاهد بكل الشخصيات المتواجدة فى ذات الوقت[٩٣]، ويدين هيوم النغمة البلاغية العالية فى القصة[٩٤]، مثلما يدينها هيوم فى الشعر الرومانسى.

«والشىء الوحيد الذى أعتبره مثاليا فى كتاب هو شىء هادئ النغمة، ترصده الكلمات بشكل واضح وغير مقحم بحيث نخرج منه بشعور من استمع إلى مونولوج طويل يوجهه عاشق إلى أذن عشيقته وهو غير بعيد عنها» [٩٥].

* * *

ونستطيع أن نقطع بأن فورد مادوكس فورد توصل إلى نفس النتائج التى توصل إليها هيوم، وكان الأسبق فى الوصول إلى دائرة

القراء بالعديد من السنوات. والنتائج التى توصل إليها فورد ورصدت هنا جاءت من مؤلفاته فى الفترة من ١٩٠٢ ـ ١٩١٤ أى فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى، بينما صدر أول أعمال هيوم فى كتاب تأملات ١٩٢٤.

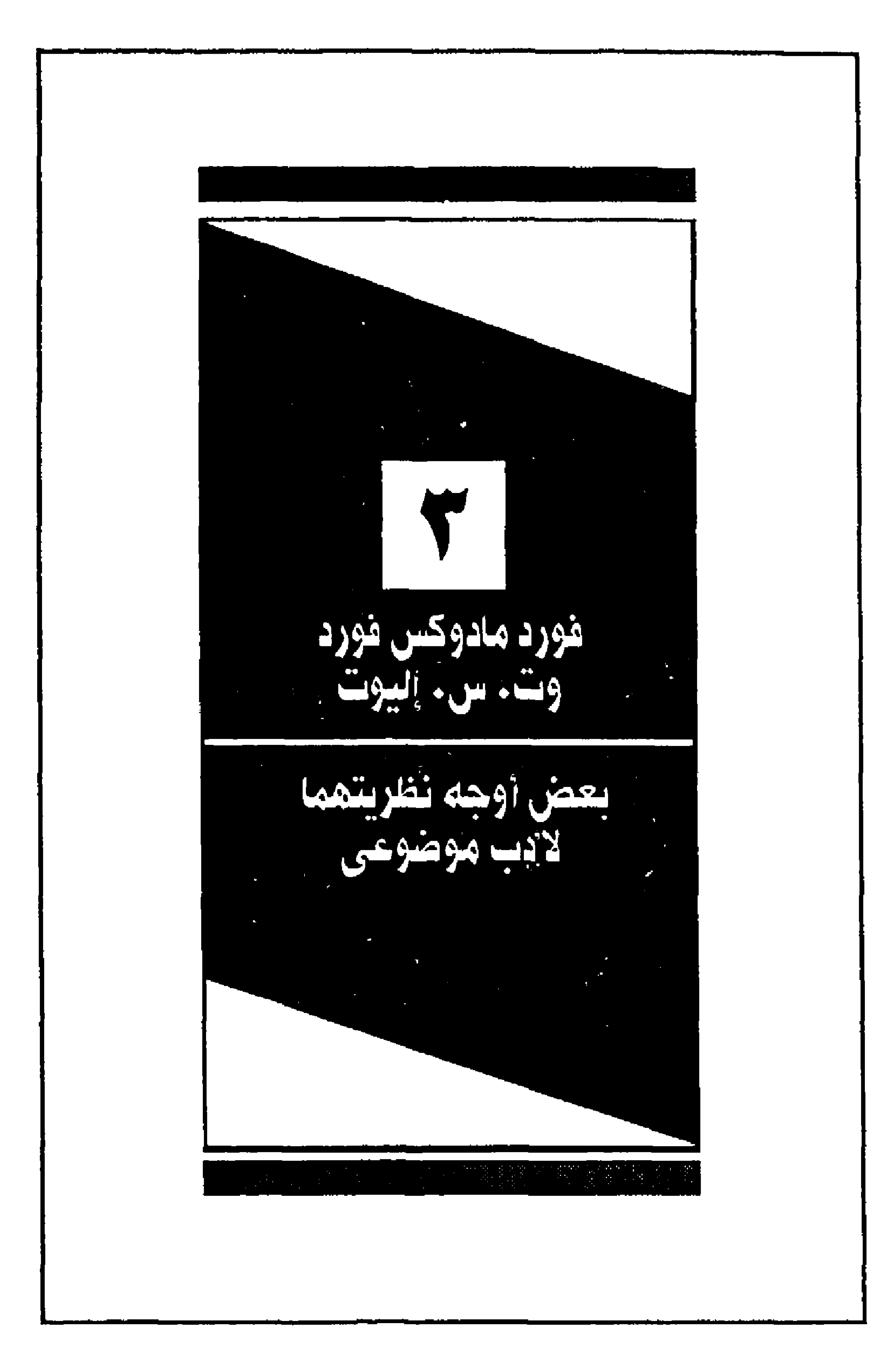
وينسب كل من الناقدين الرومانسية إلى مفهوم جان جاك روسو للإنسان كمصدر لقدرات لا نهائية لاتقمعها سوى القوانين والعادات. ويترتب على هذا المفهوم بالضرورة عبادة للفرد تشكل جوهر الرومانسية وتسبب كل نواقص الشعر الرومانسى. والشاعر الرومانسى، وفقا لكل منهما، يبدأ بتطلعات غير محدودة ويتناول اللامحدود كموضوع، وينتهى بكتابة شعر كئيب غامض منفصل عن الحياة الحقة ومعتمد أساسا على المجردات والتعميمات. وفى محاولة لجعل الإنسان إلها تحيل الرومانسية الشعر إلى نشاط يتنافس مع الدين والأخلاق.

وتنبأ فورد مثلما تنبأ هيوم بخروج شعر جديد إلى حيز الوجود، ومهد له الطريق. وذهب كلاهما إلى أن رؤية الشاعر الحديث للوجود وللشعر ستكون مغايرة لرؤية الرومانسة ومعادية لها، والشاعر الحديث وفقاً لهما يعرف حدوده كفرد كما يعرف حدود الشعر كنشاط إنسانى. والشعر الحديث سينطوى على الدقة وسيكون بريئا من الادعاءات مستهدفا الوصف الصحيح. وسيكون الشعر الحديث نتيجة لذلك صلدا بسيطا مجسما ومرحا.

وقـد دافع فـورد عن الفـضـائل الكلاسـيكيـة وحـارب المفـهـوم الرومانسى للجمال الذى لم يكن له فى ذلك الحين علاقة بحياة العمل والاضطراب. ومع هيـوم بلغ فـورد ذات التـعـريف للرومـانسـيـة والكلاسـيكيـة، ووقف ذات الوقـفـة بالنسـبـة إليـهـا. ووصل فـورد إلى القارئ قبل هيوم بعديد من السنين.

وبهذا المعنى فقد حق لإزرا باوند أن يقول:

«لم يشع الضوء النقدى فى السنين السابقة على الحرب فى لندن من هيوم بل من فورد».


٣
فورد مادوكس فورد
وت. س. إليوت
بعض أوجه نظريتهما
لأدب موضوعى

تشكل دراسة أعمال فورد مادوكس فورد تجربة خصبة تمد الإنسان بالعديد من مواد البحث العلمى الخام. وإذا ما تسلح الإنسان بالصبر فى متابعة أفكار فورد، متجاوزا خلال ذلك العديد من التفصيلات التى كثيرا ما تغطى على بصيرته النقدية النادرة والمتقدمة، لتبين مدى الظلم الذى نزل به؛ إذ لم تدرس أعمال فورد النقدية كوثائق نقدية فى حد ذاتها كما قلت فى مكان آخر[1].

وتكشف حداثة فورد مادوكس فورد (١٨٧٣ - ١٩٣٩) عن نفسها فى أوجه متعددة، وقد اخترت أن أتناول هنا مفهومه لموضوعية الفن. غير أن الشبه الصارخ بين بعض آرائه حول هذا المفهوم وآراء إليوت يملى حدودا معينة على هذه الدراسة.

يسبق فورد مادوكس فورد ت. س. إليوت بجيل وإن كان قد عاصره. وإليوت الآن هو الأستاذ الذى يقر الكل بأستاذيته وبريادته، وإذا ما وجدت فضائل ما فهى تنسب عادة للأستاذ الذى أثر فى أجيال من النقاد. ولكن من حسن الحظ أن فورد بدأ فى كتابة النقد قبل أن يفعل إليوت بفترة طويلة.

وقد أرسى إليوت الخطوط الأولية لنظريته فى الأدب الموضوعى فى مقالات ثلاثة، «تأملات فى الشعر الحر» (١٩١٧)(٢)، «التقاليد والموهبة الفردية» (١٩١٩)(٣)، و«وظيفة النقد» (١٩٢٣)(٤). . وتلقى مفهوم إليوت لأدب موضوعى أكثر صياغاته تكاملا فى «هاملت ومشاكله» التى صدرت لأول مرة عام ١٩١٩(٩٢).

ولا يمكن بالطبع نسبة آراء فورد قبل تواريخ إصدارات إليوت إلى تأثير إليوت. ومن ثم فدراسة نظرية فورد النقدية فى هذه الدراسة محدودة بحدود أعماله قبل ١٩١٤. وهذه الحدود تجعل من الخط الفاصل فيها بين الناقدين خطا أوضح، كما أنها تستبعد عامل التأثير، أو بالأحرى ترسيه فى صالح فورد.

* * *

يعتبر فورد التشويق هو أهم صفات الفن ووظائفه. وهو يذهب إلى أن الأدب نشاط مستقل قائم بذاته يعمل وفقا لقوانينه الخاصة وفى استقلال عن غيره من النشاطات الإنسانية. ويمارس فورد الحاجة إلى التبرير التى يمارسها عادة النقاد الذين يدفعون باستقلالية الأدب عن الحياة، ويضفى على الأدب وظيفة فريدة ينفرد بها دون كافة الأنشطة الإنسانية ولا يتأتى منافسته فيها. ويذهب فورد إلى أن للفن قدرة متفردة تسبغ النمط والمعنى على تجاربنا وتمدنا بمعرفة بالحياة وبرؤية للحياة. ولكن فورد يؤكد المرة بعد المرة أن استقلالية الأدب هى التى تضفى عليه هذه القدرة، وأن الأدب يؤدى وظيفته، أيا كانت هذه الوظيفة، بفضل استقلاليته.

وفى عصر أصبح فيه تبرير الأدب والدفاع عنه أكثر رهافة، يضيق الإنسان بتبريرات فورد الخشنة التى تتكاثر فى محاولة لتبرير الفن، ويتوجه فوردعلى وجه التحديد للقارئ الإنجليزى الذى يعتقد أنه لا يحمل الاحترام للفن، وأنه ميال بطبيعته للفعل وعزوف بطبيعته عن التأمل. ويحاول فورد على وجه المثال أن يثبت لجماعة الأنجلو-ساكسون الذين يهمهم فى المقام الأول «دخل شركات القطارات»، أن الرواية يمكن أن تكون مفيدة بمعنى مادى(٦).

غير أن دفاع فورد عن الأدب هو فى الغالب وفى الأعم دفاع أكثر رهافة. والفن وفقا له يعتبر وسيلة للوصل ما بين الإنسان والآخرين فى عالم يعيش فيه الفرد فى عزلة كاملة. والفن يشكل بالنسبة إلى فورد المصدر الوحيد الذى يمدنا بمعرفة شاملة بالوجود، فى زمن يختزل فيه المتخصص وعالم الإحصاء المعرفة إلى تجريدات(٧).

ولكن فورد المدافع عن استقلالية الفن يلجأ فى الأعم إلى وظيفة الأدب التى يمكن اختبار مداها، وإلى صفة الأدب الملموسة التى يمكن قياسها:

«لقد قلت فى مكان آخر إن صفة الفن العظمى هى فى قدرته على أن يكون مشوقا، وبعد سنوات من تأمل الموضوع أجدنى لا أذهب إلى ما هو أبعد من ذلك» (٨).

وإن كان للفن رسالة على الإطلاق فهذه الرسالة هى أن يلطف وأن يشوق، يقول فورد:

مجال الأدب هو فى المناشدة - فى مواساة البسطاء(٩).

ويتوصل إليوت الذى يؤمن باستقلالية الأدب عما عداه وبعدم خدمته لما عداه، بالضرورة إلى ذات النتائج:

«الشعر تسلية رفيعة، ولا أعنى تسلية لعظام القوم. وأنا أسميه تسلية لإلهاء الناس الطيبين، لا لأن هذا هو التعريف السليم ولكن لأنك إن حاولت إيجاد مسمى آخر له فمن المحتمل أن تصل إلى مسمى أكثر زيّفا» (١٦).

وفى مكان آخر يعرف إليوت الهدف الأول للشاعر هكذا:

«..... ويرغب الشاعر فى تقديم المتعة، فى تسلية الناس أو صرف اهتمامهم، وينبغى أن يكون فى العادة مسرورا لأن دائرة من الناس أوسع ما يكون وأكثر تعددا قد تمتعت بهذه التسلية أو بهذا الإلهاء» (١١).

ويقر فورد بأن من الممكن أن يكون للأدب مغزاه فى ذات العالم الذى تشكل فيه الأخلاق والدين والسياسة عوامل استمرار، ولكنه يشير إلى صعوبة تعريف ماهية هذا المغزى. ويقول فورد إن الناس كثيرا ما ينظرون إلى الفن كعنصر يأتى بالتغيير فى مسار البشرية، غير أن من المستحيل إثبات إن كان للفن تأثير يؤدى إلى التغيير، أم أنه مجرد تعبير عن هذا التغيير:

«ويبقى السؤال مفتوحا إن كان الأدب يشكل أحيانا عاملا مؤثرا أم هو دائما لا يزيد عن أن يكون مجرد عوارض. ومن

ناحية فربما قضى دون كيشوت على بقايا الفروسية فى العالم، ومن ناحية أخرى فربما يكون مجرد تسجيل لعرض أى لحقيقة أن الفروسية قد استنفدت أغراضها» (١٢).

* * *

وتوصل فورد بالضرورة إلى نتائج مؤداها أن على الفن ألا يولى اهتماما بما عداه، لأنه نشاط إنسانى قد تكون له فوائد عملية وقد لا تكون له مثل هذه الفوائد. ومن ثم فالفنان الأصيل هو هذا الفنان الذى ينسى نفسه فى محاولة إسباغ الكمال على عمله، والكاتب التجارى هو ذلك الذى ينظر إلى ما هو خارج عن عمله وإلى ما يتجاوز هذا العمل :

«... والفارق ما بين الكاتب التجارى والفنان هو أن عمل الأخير يستغرقه تماما دون أن يفكر فيما عداه. أما الأول فيفسد الكمال الفنى لعمله ليتواءم مع هدف خارجى له إفسادا كبيرا أو صغيرا» (١٣).

ويتهدد الفشل الفنان إن لم يستوعبه تماما جهد ملاحظة الحياة وتسجيل انطباعاته عنها بأقصى قدر ممكن من الأمانة والكمال الفنى. وإذا ما وضع الفنان أمام ناظره هدفا آخر غير هدف تصوير الحياة بأمانة، فلن يفشل عمله فحسب، بل لن يتحقق له أيضا هذا الهدف الآخر:

«وعندما اكتفى (روزتى) وهو فى حالة مزاجية معينة بالملاحظة والتسجيل، كان ناجحا بمدى ما تمكنه حدود قواه من النجاح.

وعندما يحاول أن يشير إلى درسه الأخلاقى، أو يدلل على حالته المزاجية، كان أميل ما يكون إلى الفشل، وإلى الفشل نتيجة للمغالاة. وكانت المسألة مسألة إمساك بهذا الجانب من العصا أو بالآخر» (١٤).

ولابد وأن ينشغل الكاتب تماما بجهد تكوين عمله، وأن تستوعبه تماما كيفية أن يقول ما يريد أن يقول، وإن استطاع الكاتب أن يقولها بطريقة مكتملة فسوف تتبدى مستويات المعنى بشكل طبيعى ودون قسر من جانبه كما يقول فورد:

«لكل عمل من أعمال الفن مغزاه العميق، ولكن لا ينبغى بحال أن تفرض قوانينك الخاصة على الطبيعة».

ويشير إليوت بدوره إلى أن العمل يكتسب مغزاه بينما يكون الكاتب غير واعٍ بهذا المغزى، وبينما تستوعبه تماما عملية تنظيم المادة ومحاولة التوصل إلى أقصى تعبير ممكن عنها:

«ويجد (الشعراء) أن من الضرورة أن ينشغلوا بعقلهم الواعى فى مشاكل الحرفى، تاركين للمعنى الأعمق، إن وجد فرصة، الخروج من مستويات أعمق» (١٦).

وفورد، علاوة على ذلك، يعتبر أن مغزى العمل الفنى هو مغزى مرتبط أشد الارتباط باستقلالية هذا العمل. وهو مغزى ينبع من بنيان العمل الفنى ذاته ويكمن فى علاقة الأجزاء بكلية العمل. ويفقد العمل مغزاه ويتوقف عن أن يكون عملا فنيا على الإطلاق لحظة أن ينشغل

الفنان بما هو خارج عن العمل الفني ويفقد رؤية الأجزاء في علاقتها بالكل:

«ولابد وأن يكون للعمل الفني مغزى عميق. وأضيف أن عملا ما ينتمي إلى الأدب الرفيع لابد وأن يتمتع بمغزى أخلاقي» (١٧).

وهذا يعني أن المغزى الأخلاقي يعتمد على الاكتمال الفني، وكلما استقل العمل الفني ، وأصبح أكثر نقاء، أصبح مغزاه أكبر. ومن ثم فالأخلاقي الحقيقي بالنسبة إلى فورد، هو الفنان وليس صانع البروباجاندا الذي يعي أهدافا خارجة على العمل الفني :

«والكاتب الذي يصور الحياة وفقا لمجالها ، معتمة قليلا أو كثيرا، هو الفنان الحق، وهو الأخلاقي الوحيد . أما البقية فهم مجرد وعاظ» (١٨).

يؤمن فورد بأن الفن يمكن أن يكون له مغزاه في عالم تشكل فيه الأخلاق والدين والسياسة عوامل استمرار. ولكن الفن يكون في وضع أفضل ، وأكثر تأثيرا، عندما لايعي طبيعة هذا المغزى ، وذلك لأنه نشاط مستقل.

ويشارك إليوت فورد نفس الاعتقاد في استقلالية الفن، والعلاقة الوثيقة بين هذه الاستقلالية وبين ما قد نخرج به من مغزى ، ويعبر عن الموضوع هكذا :

«ربما يثبت أن الفن يخدم غايات خارجة عنه، ولكن الفن لا ينبغي أن يعي هذه الغايات وهو يقوم بوظيفته «أيا كانت هذه

الوظيفة» وفقا لنظريات متعددة للقيمة بشكل أفضل إذا ما تجاهل هذه النظريات» (١٩).

* * *

ويؤكد النقاد الذين يؤمنون بعضوية العمل الفنى عادة على أهمية الموضوعية فى كل من عملية الإبداع ذاتها وفى المنتج ذاته الذى هو العمل الفني. ولا يشكل فورد خروجا على القاعدة.

وهو لا يلح على فكرة فى هذه الفترة مثلما يلح على ضرورة موضوعية الكاتب. وفنان فورد المثالى هو فنان يطابق فى «لا شخصيته» فنان إليوت، إذ إن فورد يطالب الفنان بإلغاء الذات بشكل لا يقل حسما عن ذلك االذى تبناه إليوت فيما بعد ، وفنان فورد المثالى يتمتع بما يسميه «الحياد الواعى» الذى هو بالنسبة لمبدع الفن الصفة الكفيلة بتحقق الديمومة (٢٠).

وعلى فنان فورد أن يبقى على الموضوعية والحيادية. وأن يوقف ممارسة كل من التعاطف والإدانة، وعليه أن يتناول المادة فى تباعد كامل. ويثنى فورد على هنرى جيمز لممارسة لهذا التباعد:

«ويبدو لى أن مستر جيمز وحده فى كل هذا العالم المضطرم قد احتفظ برأسه، ولم يمنح تعاطفه لأحد من البشر، أو لقضية من القضايا، بل بقى ملاحظا بلا مشاعر متدفقة وبلا شفقة، كراوى قصة «المقابلات الأربع»، ولم يمارس ككاتب شفقة ما على مشاعر الفروسية مثلما لم يمارس شفقة تجاه الفقراء. وهو يجلس عاليا يبتسم ابتسامته الساخرة» (٢١).

ويعتقد فورد أن من الأفضل للفنان ألا تكون له معتقدات شخصية على الإطلاق ، لأن وجود هذه المعتقدات يتطلب قدرا أكبر من السيطرة على الذات ومن النفى لهذه الذات، وإلا طغى عنصر ذاتى على العمل الفنى الذى ينبغى أن يكون موضوعيا كلية. وتتطلب موضوعية الكاتب، فيما تتطلب أيضا وفقا لفورد، إدراك الكاتب لحدود قدراته وحدود الوسيلة التعبيرية التى يستخدمها . وعلى الكاتب أن يدرك أنه شاعر وليس بمصلح ولا فيلسوف، وأن الفن ليس نشاطا يقع فى موضع التنافس مع الدين أو الأخلاق أو الفلسفة، وعليه يمكن أن يدرك أن الفن ينجح فى التأثير فينا ومدنا بالمعرفة الفريدة التى يمدنا بها من خلال استقلاله وموضوعيته فحسب. ولأن هذا هو رأى فورد فهو يصر على ضرورة امتناع الفنان عن إلقاء درس أو إقناع القارئ برأى ما أو الوعظ. وعلى الفنان أن يحد نفسه بحدود تصوير الحياة بأكثر قدر ممكن من الأمانة. والكاتب الجيد وفقا لفورد هو ذلك الذى يستبعد كل ما هو ذاتى من عمله.

«... وهو لا يظهر أبدا، ولا يمسك بتلابيبنا، ولا يعظ أبدا .. وهو لن يحرك صورة الحياة قيد أنملة ليجعلها تبدو كما لو كان كل شئ سيصبح خيرا فى العالم إن سارت الأمور على هذا المنوال» (٢٢).

ولا ينبغى وفقا لفورد أن يصلح الكاتب البشرية أو أن يتركها خيرا مما كانت عليه .. والوسيلة الوحيدة التى يملكها لتكون البشرية خيراً مما هى عليه هى أن يعمق من ملاحظاته، وأن يعمق فى صياغته لهذه

الملاحظات[٢٣]. وهدف الكاتب الوحيد وفقا لفورد هو الكمال وأقصى ما يمكن من تعبير فنى ، ولتحقيق هذا الهدف ينبغى أن يمنح الكاتب ذاته كلية للعمل، مهملا ما عداه :

«وهو لا يتوقع أن يجعل الحياة أفضل بالدفاع عن شئ ما» [٢٤].

وأكد فورد على ضرورة استبعاد المعتقدات الشخصية من العمل الفنى وأوصى بحيدة الكاتب . وأشار إلى حقيقة أن هنرى جيمز «لم يكن من الممكن أن يبلغ المكانة االتى بلغها ككاتب لو كانت له أهداف عامة» [٢٥].

ويتفق مع هذا إليوت المدافع العنيد عن موضوعية الأدب ولا ذاتيته. وهو يذهب إلى أن العقيدة كعقيدة لا تدخل فى عمل الكاتب العظيم، حتى إذا ما تطلب العمل الاعتماد على نظرية أو أخرى.

«لا أعتقد أن العقيدة كعقيدة تدخل فى نشاط شاعر عظيم كشاعر، أى أن دانتى كشاعر لم يؤمن بنظرية الروح عند توماس ولم يكفر بها، وإنما استخدمها فحسب، إذ إن انصهارا قد حدث ما بين نوازعه العاطفية والنظرية، بهدف صناعة الشعر. والشاعر يصنع الشعر والميتافيزقى الميتافيزيقيا، والنحل يصنع العسل. ومن الصعب أن نقول إن أياً من هؤلاء الوسطاء يؤمن، فهو يفعل فحسب» [٢٦].

ويشير كل من الناقدين إلى الخطر الذى يكمن فى الخلط بين الفن وأى نشاط إنسانى آخر، وفى الاتجاه إلى تحويل الفن إلى نشاط

يتنافس مع الفسفة أو الأخلاق أو الدين. ويطلب كل منهما من الشاعر القدرة على إلغاء الذات، ويدينان تقديم العناصر الذاتية التى تهدد استقلالية العمل وموضوعية الفن.

وينتقد فورد كل من ديكنز وثاكرى وفيلدنج لخلطهم الفن والأخلاق ولظهورهم «فى ثوب الواعظ»[٢٧]. ، كما ينتقد فورد بلزاك لخلطه ما بين الفن والفلسفة [٢٨]، وجالزورذى لقيامه بدور المصلح الاجتماعى[٢٩] ، وجورج إليوت لتحويلها شخوصها إلى أدوات تحمل رسالتها، وميلتون لنغمته الرسولية. ويدين فورد الشعراء الفيكتوريين عامة وشعراء ما قبل رفائيل خاصة كورثة للرومانسية التى تجعل من الأدب نشاطا يتنافس مع الدين والأخلاق[٣١].

ويعرض فورد لموقف الكاتب القائم على الادعاء بأنه عالم فى الدين أومرشد للإنسانية، ويرى أن هذا الموقف بدأ مع ميلتون وامتد من خلال العصور إلى العقد الأول من القرن العشرين[٣٢].

ويؤكد إليوت فيما بعد ذات النقاط، وينتقد بلاك لخلطه ما بين الفن والفلسفة التى أولاها اهتماما أكبر من اللازم بالنسبة للفنان[٣٣]. ويشير إليوت فى عبارة أكثر شمولا إلى استحالة الجمع فى آن واحد بين نشاطين إنسانيين مستقلين. ولابد وأن يكون الشاعر رجلين ليصبح شاعراً وفيلسوفاً فى آن واحد[٣٤] . ويُرجع إليوت، مثله مثل فورد، ضعف الجانب الأكبر من الشعر والنقد فى القرن التاسع عشر وأوائل العشرين إلى الخلط بين الفن ونشاط آخر. ويستشهد فورد بماريتان (Maritain):

«يُنقذ الدين الشعر من عبثية الاعتقاد بأنه قادر على تغيير الأخلاق والحياة وذلك بتوضيح موضع الحقيقة الأخلاقية وما وراء الطبيعة الأصيل، وهكذا يُنقذ الدين الشعر من عجرفة تفوق الخيال» (٣٥).

* * *

ويؤدى الموقف الذى يتخذه كل من فورد وإليوت بالضرورة إلى استبعاد المجردات من مجال الأدب، وإلى الاعتماد على الأحاسيس والمشاعر كالمادة التى تتحول إلى فن من خلال عملية الإبداع، ويسبق فورد إليوت فى التوصل إلى هذه النتيجة.

ويمتدح فورد جوزيف كونراد لتزويدنا «بالحقائق لا بالنظريات»(٣٦)، وكرستينا روزتى لتحويلها كل قصائدها إلى تدليل على الأحاسيس وصمودها لإغراء استخدام الحقائق المجردة (٣٧). ويكرر إليوت بدوره وجهة النظر هذه، ويمتدح هنرى جيمز لتجنبه استخدام الأفكار المجردة فى فنه:

«وتكمن عبقرية جيمز النقدية فى سيطرته على الأفكار وفى هروبه المَحيرّ منها، وهذه السيطرة وذلك الهروب هما ربما الامتحان الأخير للذكاء الرفيع. وقد كان له عقل بلغ من الرفعة حداً عجزت أية فكرة عن انتهاكه» (٣٨).

ويقدم كل من الناقدين نفس الحجة فى الدفاع عن الأحاسيس والمشاعر كمادة موائمة تنقلها عملية الإبداع إلى فن، فالأفكار عابرة

بطبيعتها، أما الأحاسيس والمشاعر فهى عالمية من حيث هى على ذات الحال في كل زمان ومكان. ويُشير فورد إلى الخطورة التى تكمن فى استخدام الأفكار كمادة للفن:

«... مامن واقعة فى مجال الأفكار الأخلاقية إلا وهى قابلة للتغيير.. وما من حقيقة لاتتحول فى مسار الزمن إلى معلومة مبتذلة أولا ثم ثانيا إلى ماهو مغاير للحقيقة» (٣٩).

ويُحذر إليوت الكاتب من استخدام الأفكار الدارجة. والمادة الملائمة للفن هى فى اعتباره الأحاسيس والمشاعر(٤٠). وتبنى وجهة نظر معينة ومحدودة يُشكل عاملا يفرض الحدود على مغزى العمل الفنى، وقد يحترم جيل من الأجيال التعبير عن وجهة النظر هذه، ولكن بقية الأجيال لن تحترمه، وسيعانى الفنان نتيجة لتبنّيه وجهة النظر هذه(٤١).

ومع ذلك، فكل من الناقدين يصر على أن الأحاسيس كأحاسيس لاينبغى أن تتبدى فى العمل الفنى، وإن فعلت فقد العمل موضوعيته وتوقف عن أن يكون عملاً فنياً. والأحاسيس هى مجرد المادة التى تحولها عملية الإبداع إلى فن، وهى الذاتى وقد تحول إلى الموضوعى من خلال عملية الإبداع.

وبلغ إليوت فى سنة ١٩١٩ مرحلة مهمة من مراحل صياغته لنظريته الموضوعية، وقدم مفهومه للمعادل الموضوعى الذى يضمن موضوعه الأحاسيس التي يعرض لها الفنان. فبدلاً من أن يعمل الفنان من خلال الأحاسيس الذاتية، يختار لهذه الأحاسيس معادلاً

موضوعياً، يضمن خروجها من حيزّ الذاتى إلى حيز الموضوعى. هذا وقد سعى فورد قبل إليوت بوقت طويل، وتوصل فى النهاية إلى مفهوم مشابه للمعادل الموضوعى.

ويمتدح فورد روزتى فى فترة مبكرة (١٨٩٨) لقدرته فى لوحاته على تحويل الإحساس الأولى إلى معادل موضوعى لهذا الإحساس، وقد استطاع روزتى «أن ينقل أحاسيسه مندرجة فى واحدة أو أكثر من نماذجه»[٤٢]. ومنذ ذلك الحين وفورد ينادى بضرورة إضفاء الموضوعية على الأحاسيس فى الفن، مؤكداً على أهمية الحقائق المجسدة الموضوعية والمواقف بوصفهاالوسيلة الوحيدة للتدليل على أحاسيس الفنان الأصلية، وإيصالها إلى القارئ:

«إن كنت تصوّر غروب الشمس، فلاتحاول أن تُضمّن التصوير الذاتية الميتافيزيقية التى يثيرها غروب الشمس فى نفسك.. امسك بغروب الشمس وهذا الإمساك وحده كفيل بإيصال كل الأشياء الأخرى إلى قارئك» [٤٣].

ويشكو فورد ١٩١٤ قائلاً:

«يؤسفنا ألا يكون بيننا فى هذه الجزر (البريطانية) كاتب يستطيع أن يرى أن الطريقة المثلى لنقل الحالات الشعورية إلى القارئ تكمن فى تصوير الأشياء المجسدة فحسب».

واستطاع فورد فى النهاية أن يُطوّر مفهومه لتحويل الأحاسيس الذاتية إلى أحاسيس موضوعية فى عبارة لفتت فيما بعد نظر ت. س.

إليوت. وفى كتابه: إزرا باوند: أوزانه وشعره يستشهد إليوت بعبارة فورد التى توضح كيفية التعبير عن الأحاسيس فى الشعر. والعبارة التى ينسبها إليوت إلى فورد هى:

«يتكون الشعر من تصوير للأشياء المجسدة تصويراً يثير فى القارئ نفس الأحاسيس التى تنطوى عليها هذه الأشياء... والجمال شىء ثمين، بل ربما كان أثمن شىء فى الحياة، ولكن مايكاد أن يكون أكثر قيمة هو القدرة على التعبير عن المشاعر بشكل يضمن وصولها للقارئ سليمة وكما هى تماماً» (٤٥)

وجاء استشهاد إليوت بعبارة فورد سنة ١٨١٧، وبعدها بسنتين توصل إليوت إلى صياغة مفهومه للمعادل الموضوعى هكذا:

«الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الأحاسيس فى شكل الفن هى فى إيجاد «معادل موضوعى»، أو بكلمات أخرى مجموعة من الأشياء؛ موقف، سلسلة من الأحداث، تكون صيغة لهذه الأحاسيس عند تقديم هذه الوقائع الخارجية التى لابد وأن تنتهى بتجربة حسية» (٤٦).

ونلاحظ أن إليوت يطور عبارة فورد فى تعريفه للمعادل الموضوعى. وبالرغم من ذلك فهذا التطوير لايبتعد كثيراً عن عبارة فورد الأصلية. وتستهدف كل من العبارتين توضيح كيفية التعبير عن الأحاسيس فى الشعر بموضوعية والتنظيم الذى تتضمنه عملية التعبير. وكل يشير

إلى أن الاحاسيس يتم التعبير عنها من خلال تصوير مجموعة من الأشياء المجسدة من شأنها حين يتم تصويرها أن تثير فى القارئ ذات الاحاسيس، وفى كلتا العبارتين يتم التركيز على التنظيم المتطلب فى عملية الإبداع، وكل من الناقدين يعارض الانغماس فى الأحاسيس الذاتية التى ينبغى السيطرة عليها أثناء العملية الإبداعية من خلال إيجاد مجموعة من الأشياء المجسدة كبديل موضوعى للأحاسيس التى يسعى الكاتب لإيصالها للقارئ. وهكذا تكتسب الأحاسيس التى هى بطبيعتها ذاتية صفة الموضوعية وصفة التجسد فيما هو خارج عنها أثناء العملية الإبداعية. وتكتسب الأحاسيس نتيجة لتجسيدها الخارجى عالمية، وتثير فى القارئ أحاسيس مشابهة أو توصل إليه أحاسيس مماثلة.

وقد أصبح معادل إليوت الموضوعى درة عقد النقد، على حد قول ماتسين (Mattiessen). ولايصح بحال إنكار مساهمة فورد فى صياغة هذا المفهوم، هذه المساهمة التى لاتتوقف حتى عند حد التأثير (٤٧).

* * *

وتتضمن ترجمة الأحاسيس إلى أحداث موضوعية فيما تتضمن اهتمام الكاتب اهتماماً بالغا بمشاكله التقنية كفنان، لا بمشاكله العاطفية كإنسان. وتتطلب من الفنان أيضاً عملاً واعياً فى عملية الاختيار والتنظيم، وقدرة حرفية كبيرة. ويذهب فورد إلى ضرورة تمتع الفنان بالموهبة أو بالفنية، تلك الخاصية التى قد يملكها الفرد وقد لايملكها. ولكن من الضرورى أن يصاحب هذه «الفنية» تكريس للذات

من جانب الفنان والتزام بالنظام وقدر كبير من الحرفية. وبالنسبة إلى إليوت يُكمل الحس بالتقاليد التى تتضمن فيما تتضمن قدراً كبيراً من الحرفية.

ويطلب فورد من الفنان معرفة حميمة بتراثه الفنى والثقافى بهدف اكتساب منظور أفضل لزمانه[٤٩]. ويتأتى على الفنان أن يدرس ماتم إنجازه فعلا من جانب الأساتذة السابقين، وأن يتجاوز هذه المرحلة بخلق شىء جديد، وبتطوير قواعده الخاصة:

«إذ إن مهارة التصوير من جهة هى هذه الحيلة الرهيفة الخادعة التى تلقى بالمشاهد إلى طوايا النسيان والتى هى الفن، وتكتسب هذه المهارة الفنية فحسب بتطوير قواعد لاستخدام المادة الخام. ولكن يبدو أنها تُطوِّر القواعد لتحيل مافعلت إلى لاشىء، إذ إن الوسيلة الوحيدة للخروج بفن حى حقاً هى فيما يبدو فى تجاهل هذه القواعد تجاهلاً تاماً» [٥٠].

ولاشك أن إليوت يمكن أن يتفق مع هذه المقولة، فبعد أن يستوعب الكاتب ماتم إنجازه من قبل من سبقوه من كتاب، يتأتى عليه أن يتجاوز ما استوعب:

«وإن كان النوع الوحيد من التقاليد، منتقلة من جيل إلى جيل، يتمثل فى تقليد الأجيال السابقة علينا مباشرة فى محاولة للتمسك بنجاحاتها، يتأتى عدم تشجيع التقاليد. فقد رأينا الكثير من هذه التيارات الساذجة وقد انمحت آثارها فى الرمال، والجدة أفضل من التكرار» [٥١].

ويقول إليوت من جديد:

«مجرد التواؤم يعنى ألا يكون العمل الجديد متوائماً على الإطلاق، وإذ لن يكون جديداً، ولن يكون نتيجة لهذا عملاً فنياً على الإطلاق» (٥٢).

* * *

وقد بلغ اهتمام فورد بمشاكل الشكل والتكنيك حداً أثار دهشة جوزيف كونراد الذى هو فى حد ذاته حرفى كبير(٥٣). ولكن فورد أدرك، لكونه ناقداً روائياً فى ذات الوقت، الضرورة القصوى لتوكيد أهمية الشكل والتكنيك، كفعل مضاد أولاً للوحى الرومانسى، وكوسيلة وحيدة لتحقيق كثافة شعورية موضوعية ثانياً. وتأتى على فورد أن يؤكد ضرورة الحرفية فى وقت وقع فيه معظم الكتاب الإنجليز تحت وهم أن العمل الفنى لايتطلب سوى الوحى والرجوع إلى الذات، وأهملوا جانب الصنعة فى الأدب:

«لأن لكل كتاب آليته، فسينتج أفضل الكتب الرجل الذى يولى اهتمامه لآليات الكتب» (٥٤).

ويشتكى فورد من عدم وعى الكتاب الإنجليز بهذه الحقيقة:

«وهناك مغزى لحقيقة أن الناس فى إنجلترا يضحكون ممن يتحدث عن تقنيات الكتاب. والنظرية الإنجليزية تذهب إلى أن الكاتب هو كاتب بفضل نعمة الله. ولابد وأن يكون له

قلم، ومحبرة وسلخة من الورق ومائدة. ولابد وأن يضع فى شعره أوراق الكرمة ويكتب» (٥٥).

وينعى فورد غيبة الشكل، ويسعى إلى إقامة التوازن بين الوحى من ناحية والحرفية من ناحية أخرى، ويدين مايسميه بالعقيدة الإنجليزية للتخطبط والتشويش(٥٦). ويؤكد إليوت على أهمية العمل الواعى المتضمن فى عملية الإبداع، ويقول إن نظرية الوحى الرومانسية هى «أن يفعل الإنسان مايرغب» ويهاجمها كنظرية مشوشة ومتخبطة، وذلك في صيغة تكاد تتطابق وصيغة فورد:

«هناك ميل.. إلى ترويج فكرة أن الكاتب العظيم هو كاتب غير واعٍ، ينقش على رايته بلا وعى الكلمات: «تخبط وأنت تتقدم». أما هؤلاء الأشخاص من بيننا الذين هم صم من الداخل وبكم، فيعوضهم أحياناً ضمير متواضع يهديهم لصنع أفضل مايُمكن أن يصنع، وإن كان بلاخبرة إعجازية، ويذكرهم بأن التكوين لابد وأن يكون بريئاً ما أمكن من الأخطاء» (٥٧).

وكل من الناقدين يحاول إرساء توازن مابين الإيحاء من ناحية والتقنيات من ناحية أخرى، كإجراء ضرورى لمجابهة مغالاة النظريات الرومانسية فى الوحى الفنى، تلك النظريات التى تنطوى على معنى انعدام المسؤولية من جانب الفنان، وخاصية الذاتية فى عمله.

* * *

يبدى فورد اهتماما عميقا بموضوع الشكل والتكنيك كوسيلة لتحقيق خاصية التشويق التي يعتبرها الخاصية الرئيسية فى الفن. ويطلب فورد من كاتب الرواية أن يكون كالعالم المدقق[٥٨] ، والكاتب الواعى الذى يكتسب الحس بالشكل من خلال الدراسة والممارسة يجلس يبنى عمله ويحسب تأثيراته مطورا فى هدوء أكثر الوسائل ملائمة للتأثير الذى يأمل فى توصيله إلى القارئ :

«وينبغى أن تدفع كل كلمة فى الرواية القصة إلى الأمام تجاه الانطلاق فى هذه الحيلة الأخيرة التى هى التأثير النهائى» (٥٩).

وتشويق القارئ والإمساك به وعدم إفلاته علي الإطلاق يشكل المبدأ الذي يوجه الكاتب. وهو يتوصل إلي هذا الهدف من خلال معرفته بالتكنيك الذى يسميه فورد بعلم المناشدة (٦٠).

ويهتم إليوت بدوره بالشكل كوسيلة لمناشدة القارئ وإقناعه:

«يهتم معظمنا بالشكل من أجل الشكل، لا فى انفصال عن المضمون، بل لأننا نطمح فى صنع شئ له صفة الكينونة أولا وقبل أى شئ، يتمتع نتيجة لذلك بالقدرة على استثارة العديد من الاستجابات المتباينة من قراء مختلفين فى حدود معينة» (٦١).

ويهتم إليوت، مثلما يفعل فورد، بتوكيد أهمية الحرفية كقدرة تكتسب من خلال العمل الشاق والواعى :

«... ولابد وأن يعمل الشعر ، أن يجرب وأن يختبر تقنياته حتى تكون مستعدة، كآلة إطفاء للنار تم تشحيمها ، عندما تواتى

لحظة صهرها إلى أقصى حد. وعلى الكاتب الذى يرغب فى الاستمرار فى كتابة الشعر أن يستمر فى ممارسة التدريب، وأن يفعل هذا لا عن طريق إجباره وحسه على العمل، بل عن طريق عمل جيد بمعدل ساعات كل أسبوع من حياته»[٦٢].

* * *

ويرسى فورد خطا فاصلا ما بين من يسميه بالعبقرى ومن يسميه بالأستاذ، وذلك فى مقطع عن روزتى. ويبدو أن كلمة العبقرى تشير إلى الفنان الذى يعتمد كلية على الوحى، والذى هو موهوب بطبيعته، وإن افتقر إلى متطلبات الفنان الأستاذ، أى خواص النظام وتكريس الذات والمهارة التقنية. وقد يكون المقطع طويلا بعض الشئ، ولكنه يبقى مقطعا فريدا من حيث يلخص فى وضوح وكفاءة مفهوم فورد لموضوعية الفنان فى فترة مبكرة أى فى ١٩٠٢ :

«ربما استطعنا أن نسمى روزتى بالعبقرى، وإن لم نستطع أن نسميه بالأستاذ. وفن الأستاذ العظيم هو فن الإنسان الذى عرف كيف يخلق الانطباع الذى يستهدفه خلقا مكتملا بعد آلام أكثر أو أقل حدة، بعد محاولات فاشلة تتوحد فى الهدف، بعد تجارب فاشلة اكتوى بنارها وتعلم منها. أما روزتى فلم يتحكم قط فى أدواته. وقد كان يتمتع بالتعاطف وبمواهب عظيمة للتعبير، ولكنه استبدل السيطرة على عمله بمعالجة شاذة لمادته. وكانت عادته المستقرة كفنان تشكيلى أن يحاول بتلقائية وبتشوق عارم أو بالإلحاح تصوير كل ما يسره بدون ممارسة

لما تسمح له تقنياته بإنجازه. والأستاذ يدفع مقدما ثمن العمل الشاق، وخيبة الأمل، والتدريب لساعات عقيمة وطويلة. وهو يتلقى القدرة على تصوير الأشياء تصويرا أصيلا بلا عواطف مضطربة. والعبقرى يتمتع بعمله ويتقدم بلا مقاومة فى أسهل الطرق، ويدفع السعر آجلا. والسعر هو الفشل فى أن يكون مقنعا دائما وفى كل الأوقات والأمكنة، وأن يكون مقنعا فحسب لحسنى النية ولمن لا يجيدون استخدام التكنيك استخداما كاملا» (٦٣).

ولدينا هنا مفهوم ناضج لموضوعية الفنان يكشف عن بصيرة بالعملية الإبداعية. وهو علاوة على هذا مفهوم يربط ما بين الشكل والمضمون، ويتناول التكنيك لا كعلم للمناشدة فحسب بل كوسيلة لتقويم مادة الأدب واكتشاف معناها. والفنان هنا هو الإنسان الذى يجمع ما بين الموهبة والمهارة التقنية. وهو وإن لم يكن مبعوثا من الله برسالة، يتمتع بالقدرة على تصوير الأشياء تصويرا أصيلا، وذلك بدراسة وممارسة حرفته. وبمجرد أن يتوصل إلى المهارة التقنية يجد الفنان نفسه مستوعبا تماما فى كيفية توصيل مادته إلى القارئ.

وهذا الاستيعاب فى كيفية التوصيل للقارئ يباعد ما بين الفنان وأحاسيسه الأصلية التى بدأ بها، ويدفع به إلى البحث عن الوسائل المنسجمة الكفيلة بتوصيلها للقارئ أفضل توصيل ممكن، ويسبغ عليه الموضوعية اللازمة للقيام بهذه المهمة الفنية. ويذهب كل انشغال الفنان أثناء عملية الإبداع إلى كيفية إنتاج الانطباع الذى يستهدفه إنتاجا

مكتملا فنيا. ومن ثم فالمهارة التقنية ليست مجرد عرض حاذق لقدرات الفنان التقنيـة، بل هى الوسـيلة الوحـيدة التى يملكها لتـقـويم المادة ولاكتشاف معانيها وللتعبير عنها تعبيرا مكتملا، والعمل الذى يفتقر إلى التـعبير التقنى المكتمل لا يمكن أن يكون مقنعا عالميا ولا يمكن أن يحقق قيمة دائمة.

* * *

ولا شك أن مـفـهـوم فـورد لموضـوعـيـة الفن من شـأنه أن يـرضـى متطلبات إليوت، ولكن قد تبدو بعض عبارات فورد حول الفن للوهلة الأولى بعيدة تمام البعد عن موضوعية إليوت اللا ذاتية واللا إنسانية أحيانا. ويُعلق فورد الذى يعتبر نفسه كاتبا انطباعيا على موضوعية الكاتب قائلا:

«... والكاتب الانطباعى حريص على تجنب ظهور شخصيته فى الكتـاب... والكتاب فى كليتـه من ناحيـة أخرى، أى القصـيدة مكتملة، ما هى سوى تعبير عن شخصية الكاتب» (٦٤).

ويمكن مصالحة الفقرة الأولى من أقوال فورد مع أقوال إليوت عن عملية الإبداع:

«وما يحدث هو تسليم دائب لما هو عليه (الفنان) فى تلك اللحظة لشىء أكثر قيمة. وطريق الفنان طريق الدأب على التضحية والإلغاء الدائب للذات» (٦٥).

ولكن الفقرة التالية من فقرات عبارة فورد تتعارض تماما مع مقولة إليوت الشهيرة:

«الشعر ليس إطلاقا للأحاسيس بل هروب من الأحاسيس، وهو ليس تعبيرا عن الشخصية، ولكنه هروب من الشخصية» (٦٦).

وربما اتفق فورد وإليوت حول ما يحدث خلال عملية الإبداع، ولكنهما فيما يبدو يختلفان تماما حول حصاد هذه العملية، إن كان هذا الحصاد إلغاء للشخصية أم تعبيرا عنها. ويؤمن فورد أننا بالرغم من سيطرة الفنان على ذاته، نتلقى انطباعات الفنان «وهى تنفذ من خلال شاشة شخصيته»(٦٧). وكلما اغتنت شخصية الكاتب كان عمله أفضل.

وفى هذه المرحلة المبكرة من كتاباته، يصر إليوت على أن ليس للشاعر شخصية يعبر عنها بل هو مجرد وسيط، وسيط وليس بالشخصية (٦٨). وهو يؤكد فكرة «أن عقل الشاعر الناضج يختلف عن عقل الشاعر غير الناضج لأن للأول عقلا قادراً على تكوين مركبات جديدة، ولا يعود الاختلاف إلى أية قيمة للشخصية» (٦٩).

* * *

وعلى كلٍّ فقد غير إليوت فيما بعد من موقفه الصارم من موضوعية الفنان ولا ذاتيته، متوصلا إلى نتائج أكثر صحة ونضوجا حول هذا الموضوع، واقترب فى موقفه من الموقف الذى اتخذه فورد منذ البداية. ويكتب إليوت سنة ١٩٢٧:

«وكان شكسبير بدوره منشغلا بهذه المعركة، التي تكون وحدها الحياة بالنسبة للشاعر، أي معركة تحويل عذاباته الشخصية والخاصة إلى شيء غني وغريب، عالمي وموضوعي. وليس غضب دانتي الهائل ضد فلورنس أو بستوا زو ما غير ذلك، ولا سخرية شكسبير المريرة وإحباطه غير محاولات هائلة لتحويل الإخفاقات الخاصة، وخيبة الأمل إلى فن. والكاتب العظيم يكتب عصره حين يكتب نفسه» (٧٠).

وإذا ما وصلنا إلى سنة ١٩٤٠ وجدنا أن نظرية إليوت للأدب الموضوعي قد عانت تغيرا كبيرا، وأعادت تقييم ما هو قديم في هذا الصدد وتوصلت إلى الجديد الذي يلقي ضوءا ويكشف عن بصيرة أفضل:

«أفرطت في مقالاتي القديمة في مديح ما سميته بموضوعية الأدب ولا ذاتيته، وقد يبدو الآن أني أناقض نفسي وأنا أقول إن مرد عظمة أعمال ياتس (Yeats) الأخيرة هو هذا القدر الأكبر من التعبير عن الشخصية فيها. وقد أكون قد عبرت فيما مضى تعبيرا خاطئا، أو أن تناولي لهذه الفكرة تشوبه المراهقة – لا أتحمل الآن إعادة قراءة أعمالي النثرية.. ولكني أعتقد الآن، على أقل تقدير، أن حقيقة الأمر هي كالتالي: هناك نوعان من أنواع الموضوعية أو اللاذاتية، هذه التي تواتي بشكل طبيعي الحرفي الأكثر مهارة، وهذه التي ينجزها أكثر وأكثر الفنان

الناضج ،الأولى هى موضوعية الأشعار الغنائية المختارة، والموضوعية الثانية هى موضوعية الشاعر الذى يستطيع التوصل إلى التعبير عن حقيقة عامة من خلال تجربة خاصة وعميقة، وأن يجعل من هذه التجربة رمزا عاما» (٧١).

وهكذا نأى إليوت كثيرا عن مرحلة إلغاء االشخصية والهروب منها. وإليوت قد توصل الآن لا إلى حقيقة أن للكاتب شخصية تتطلب التعبير فحسب، بل إلى تقبل فكرة أن الفن هو تعبير عن هذه الشخصية أيضا. ومن خلال عملية الإبداع تتحول التجربة الشخصية العميقة بعد أن اكتسبت التجسيد إلى رمز عام له مغزاه العالمى. وبتعديل موقفه فى هذه النقطة بالذات، يقترب إليوت من فورد وتختفى الاختلافات فيما بينهما فى النقاط التى عرضت لها. ويؤمن إليوت مثلما يؤمن فورد أن الكاتب يعبر أصدق تعبير عن شخصيته كلما كان موضوعيا تماما خلال عملية الإبداع.

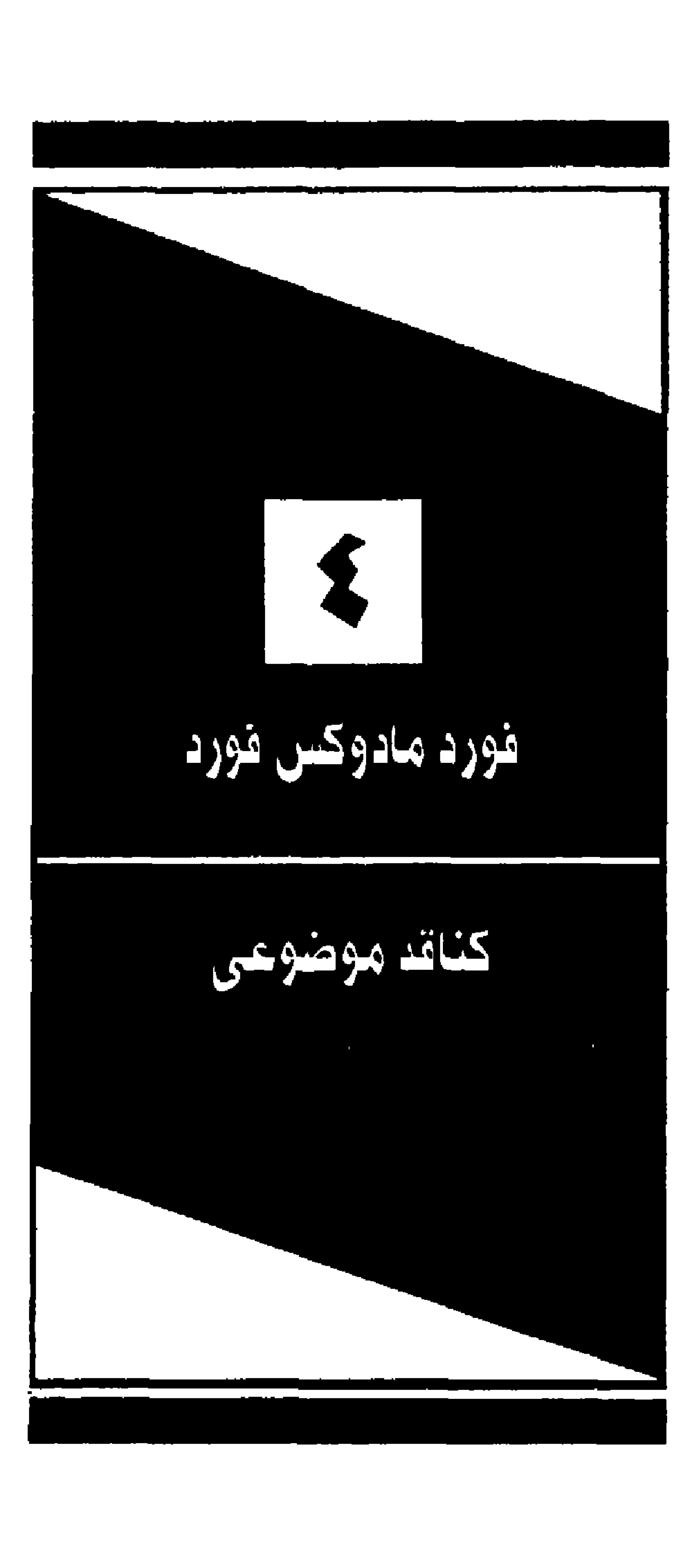
* * *

وفى كتاباته فى فترة ما قبل الحرب سبق فورد ت. س. إليوت فى صياغة متسقة لموضوعية الفن.

واعتبر فورد الأدب نشاطاً مستقلاً لا يخدم ما عداه، يعمل فى استقلال عما عداه ووفقا لقوانينه الداخلية، واعتبر العمل الفنى جسدا عضويا ينمو وفقا لمبادئ نموه الكائنة فيه والتى ينبغى أن يعطيها الكاتب كل اهتمامه.

وتطلب مفهوم للفن على هذا القدر من العضوية أدبا موضوعيا كمقوم مهم من مقوماته، ونقد فورد نقد متسق فى هذا الاتجاه. ويؤكد فورد على أهمية تناول العمل الفنى كعمل فنى، وكبنيان موضوعى يتأتى أن تغيب عنه شخصية الكاتب أثناء عملية الإبداع ليتمكن من التوصل إلى هذا البنيان الموضوعى. وعلى الكاتب، ليحقق الموضوعية لعمله، أن يتمتع بقدر من السيطرة على الذات وبقدر من المهارة الحرفية.

وقد توصل فورد إلى أكمل صياغة لمفهومه لأدب موضوعى فى عبارة يدين لها إليوت بصياغة المعادل الموضوعى. وفى العبارة التى يستشهد بها إليوت فى كتابه عن إزرا باوند، يوضح فورد كيفية تحويل الذاتى إلى الموضوعى وتجسيد الأحاسيس ونقلها من مستوى الذاتية إلى مستوى الموضوعية بإيجاد البدائل الموضوعية الكفيلة بتجسيد هذه الأحاسيس ونقلها إلى القارئ.


٤
فورد مادوكس فورد
كناقد موضوعى

كان لفورد مادوكس فورد (١٩٧٣ - ١٩٣٩) نظريته النقدية التى تجلت فى كتاباته النقدية فى الفترة السابقة على الحرب العالمية الأولى، والتى استمرت حتى ١٩٣٩. وإذا تمعنا فى كتابات فورد النقدية فى الفترة السابقة على ١٩١٤، لوجدنا أن نظرية فورد النقدية كانت نظرية للنقد الموضوعى فى زمن ساد فيه بلا منازع الاتجاه الذاتى والانطباعى فى مجال النقد.

وكان من الطبيعى أن تكون نظرية فورد النقدية نظرية موضوعية من حيث استمدت مقوماتها من نظريته فى الأدب الموضوعى، ومن حيث نشأت منها واعتمدت عليها[1]. وقد كان فورد من أول المحدثين الذين صاغوا نظرية للأدب الموضوعى، وللنقد الموضوعى.

وقد رأى فورد فى النقد نشاطا موضوعيا، وقدم تفسيرا للعمل الفنى كوحدة قائمة بذاتها، مستقلة عما عداها، يتم عن طريق النقد تحديد قيمتها ومغزاها دونما إشارة إلى ما هو خارج عنها، سواء أكانت هذه الإشارة إلى القارئ أم إلى الفنان أم إلى العالم الخارجى.

ويقيم الناقد العمل الفنى وفقا لقوانين نموه الخاصة كجسد عضوى حى ينفرد بحياته الخاصة. ويحلل الناقد القصيدة كقصيدة، متبينا لأجزائها، والعلاقات بين هذه الأجزاء التى يتشكل منها الكل والتى تضفى المعنى على هذا الكل.

وفى مجال التنظير للنقد الأدبى كانت مساهمة فورد مساهمة كبيرة ورائدة. غير أننا نفتقد الاتساق إذا ما انتقلنا من مجال التنظير إلى مجال التطبيق وتفحصنا أعمال فورد فى النقد التطبيقى. وبدلا من المنهج الموضوعى الواحد نجد أنفسنا إزاء تعدد فى المناهج، وتعدد يختلط فيه الذاتى بالموضوعى. ويعيب نقد فورد التطبيقى هذا الخلط الذى أقدم عليه لإرضاء الذوق النقدى السائد. وتبقى حقيقة أن فورد كان الأسبق فى صياغة نظرية للنقد الموضوعى، وسبق فى هذا المضمار بعقد كامل كلاً من ت. س. إليوت وإزرا باوند وهيوم.

* * *

وفى سنة ١٩٠١ تقدم فورد إلى الناشر إدوارد جارنت باقتراح لإصدار سلسلة من الكتب:

«تتوجه إلى القارئ الذكى، وتقوم فى فكرتها العامة على توضيح كيف يصل كبار الكتاب إلى إرساء تأثيراتهم الفنية. وتختلف هذه الكتب وتنأى عن الخط العام للنقد الأدبى الذى يبحث فى العمل الفنى عن الأهداف الأخلاقية، عن الأوزان

المستخدمة في النظم، وعن الأفكار النبيلة التي يتبناها كبار الكتاب لرفع شأن الدنيا وجعلها مكانا أفضل.. لماذا لا يحاول الإنسان أن يصنع مركزا من نوع ما، وكومة يقف عليها الناس بوجهة نظر تعلو قليلا عن الجو الأخلاقي الذي يسود هذه الجزر؟ (٢).

وما يعترض عليه فورد هنا هو الاتجاه السائد إذ ذاك في مجال النقد للخلط ما بين الأدب والنشاطات الإنسانية الأخرى كالأخلاق والفلسفة. وكان النقاد في ذلك الحين يميلون إلى اعتبار العمل الفني شيئا لا يستقل بوظيفته وبقيمته عن غيره من النشاطات، ومن ثم برروا العمل الفني لا على أساس من قيمته الفنية الفريدة بل على أساس من قيمته الأخلاقية.

وانصرف اهتمام فورد منذ ذلك الحين إلى تصحيح المفهومات الخاطئة وإلى بناء هذا المركز الذي أشار إليه في خطابه ١٩٠١. وفي سنة ١٩٠٨ أوجد فورد **المجلة الإنجليزية** وراس تحريرها ذلك «لإرساء الموقف النقدي عند الإنجليز»(٣) و«الترويج لجماعة من الكتاب المخلصين وذوي الضمير والعلميين الذين يحاولون بلورة الحياة الحديثة بأوجهها المختلفة»(٤). وتنال الآن المجلة الإنجليزية احتراما كبيرا كمنبر أدبي للنقد الموضوعي وللكتابة الإبداعية الحديثة (٥).

ولم تلق مجهودات فورد في ذلك «الحين قبولا، كان يحارب ضد تيارات نقدية وأدبية معادية ويلقى نتيجة لذلك الاحتقار والرفض لمجرد

ترويجه لعقيدة بسيطة هى عقيدة اللغة الحية والكلمة الصحيحة»[٦]، كما يقول إزراباوند. وفى ١٩١٤ تشكى فورد ذاته قائلا:

«وقد أستطيع القول إنى حاولت لمدة ربع قرن أن أجعل نصب عينى هدفا لا يتبدل ولا يتغير. هدف تصوير الأزمنة الحديثة من خلال هذه الأزمنة ذاتها، ومازلت أهيب بمن هم أفضل منى من كتاب الشعر والنثر أن يضعوا نفس الهدف نصب أعينهم. ويخيل إلى أنه قد تم تجاهلى. وما من علامة على أن أحدا ما قد أخذنى مأخذ الجد. ولا شك أن معتقداتى ستحقق كسبا هائلا بمجرد أن أجد شخصا آخر يشاركنى هذه المعتقدات. ولكن كم هى وحيدة هذه الحياة بالنسبة لإنسان مجنون يحب الكتابة؟» [٧].

وما من أحد الآن يملك أن يتجاهل فورد كروائى، وإن كان التجاهل نصيبه كناقد[٨]. ولا يعرف إلا القليل عن مفهوم فورد النقدى وعن تطبيقاته لهذا المفهوم. وقد غطى على دور فورد النقدى ظهور نقاد أكثر صرامة وأكثر منهجية مثل إليوت وهيوم. ويلاحظ دافيد داو هارفى الذى أصدر موسوعة ببليوجرافية عن فورد ما يلى:

«توصل فورد إلى مفهومات أدبية أكثر تقدما مما تتحمله فترة ما قبل الحرب. وحين عزف على ذات النغمات بعد الحرب كانت الألفة قد أصممت أذن القارئ بهذه النغمات لا بأضدادها[٩].

وفورد ناقد مهم بمدى ما تترتب له الأسبقية فى ترداد نفس المقولات النقدية قبل إليوت وهيوم بسنوات. وما قاله فورد قبل ١٩١٤ يردده فيما بعد هؤلاء النقاد بطريقة أكثر اتساقا ومنهجية، ولكن تبقى حقيقة أن فورد كان سباقا. وتهتم هذه الدراسة بدراسة مفهوم فورد للنقد ونقده التطبيقى فى كتبه فى الفترة ما قبل الحرب العالمية الأولى ١٩١٤.

* * *

يتضح مفهوم فورد للنقد ووظيفته فيما يتضح فى كتاب الموقف النقدى الذى يتكون من سلسلة من المقالات النقدية نشرت لأول مرة فى المجلة الإنجليزية (١٩٠٨ - ١٩٠٩). وفى هذه المقالات يردد فورد الشكوى التى يرددها إليوت من بعده من نفور العقلية الإنجليزية من المنهج النقدى الموضوعى[١٠]، ومن ثم فالعقلية الإنجليزية ترفض وضع هذه الأفكار والمعتقدات موضع المساءلة لتُبقى على دافعها للفعل سليما. والرجل الإنجليزى يشعر أنه لا يستطيع أن يسير فى المسار الذى يرده لنفسه بذات الثقة إن اهتزت أفكاره هذه ومعتقداته[١١]. والناقد صاحب وجهة النظر الجديدة، وفقا لفورد، مكروه للغاية من الإنجليز؛ لأنه إذ يسائل أفكارهم ومعتقداتهم يسلبهم «الفكرة الأحادية التى تدفع الإنسان إلى بذل الجهد المطلوب» [١٢]. ويكشف المثال الذى يستشهد به فورد للتدليل على كلامه على حساسيته الحديثة، ويعطيه الأسبقية على إليوت فى إعادة تقييم الشعراء الميتافيزيقيين من جهة وميلتون من جهة أخرى:

«ومن المتفق عليه أن ميلتون شاعر عظيم. وأن جونسون لم يكن كاتبا بل متحدثا خشنا يدون بوزويل حديثه. والآن نفترض أن ناقدا قد شرع يقول إن الجنة المفقودة عمل ممل وقائم على الادعاء، وإن شخصية ميلتون قد حجبت شعراء القرن السابع عشر الأقل شهرة وعتمت عليهم، وإنها أقفلت أعيننا دون عالم متكامل من الجمال الغنائى لا يعوضنا عنه كل ملاحم ميلتون وكل ما كتب من نثر، لو افترضنا أن هذا حدث. فسنجد الناس يهبون بأفكارهم المستقرة عن الهرم الأدبى منتقدين وقاحة هذا الناقد وكفره... وسيشعر بهذا الغضب أناس لا يكنون حتى إعجابا كبيرا لأعمال ميلتون. إذ سيبدأ الناس هنا فى التساؤل: إلى أى مصير يقودنا هذا الطريق؟» (١٣).

ويتشكى فورد من غياب الحاسة النقدية. والقارئ الإنجليزى وفقا له يتوقف عند المرحلة الانطباعية من القراءة واصفا للعمل بالجودة أو السوء. وهو لا يدعم أبدا حكمه النقدى بتحليل العمل. ويردد إليوت فيما بعد ذات الشكوى:

«وعلينا نحن (الإنجليز) أن نذكر أنفسنا بأن النقد شأنه شأن التنفس شيئا لا يمكن تجنبه. ولن نكون أسوأ مما نحن عليه إذا ما شكلنا فى كلمات ما يدور بعقولنا حين نقرأ كتابا، أو نشعر

ببعض الأحاسيس تجاهه، أى إذا ما نقدنا عقولنا فى عملها الناقد» (١٤).

وتحيزات الإنجليز توقف بدورها العمل النقدى وإمكانية نمو الحاسة النقدية، هذه الحاسة التى تعانى وفقا لفورد من:

«... الثلثمائة وأربعين دينا التى أوجدها الإنجليز بعد لوثر وداروين والتى تدور كعجلات النجار تسلب بالضرورة كل إمكانية لنقد موحد» (١٥).

* * *

ويتطلب فورد من الناقد ذات الموضوعية التى يتطلبها إليوت. والناقد وفقا لفورد لابد وأن يتمتع:

«... بحاسة نقدية هادئة، وبكاثوليكية وقدرات كبيرة على نكران الذات فى مجالات الذوق» (١٦).

ويصر فورد على استبعاد كل أشكال الذاتية من مجال النقد. ولا ينبغى أن يسمح الناقد لأفضلياته وانحيازاته أن تتدخل أثناء ممارسة عملية النقد سواء كانت هذه الأفضليات أو الانحيازات اجتماعية سياسية، أخلاقية أو دينية. ولا ينبغى أن يتناول الناقد العمل الفنى أيضا بفكرة تسبقه لما ينبغى أن يكون عليه فنيا أو أخلاقيا. ويطلب فورد من القارئ أيضا نظاما صارما. والقارئ شأنه شأن الناقد مطالب بالسيطرة على انحيازاته، وعلى ما يسميه فورد بمعتقداته الدوجمائية الصغيرة التى تتطلب عادة رقة معينة فى التناول(١٧).

ويعتبر فورد أن هذا النظام المتطلب من جانب القارئ والناقد على السواء هو الخطوة الأولى نحو تحقيق الموضوعية.

ويجد إليوت بدوره هذه الخطوة ضرورية ويطلب من الناقد محاولة تجاوز انحيازاته الشخصية (١٨).

* * *

انصرف اهتمام فورد إلى إحداث متغيرات فى المجال الأدبى تنبنى على تقبل كل ما هو جديد. والناقد العظيم، وفقا لفورد، هو الناقد الذى يمارس سيطرة على الذات لتقبل هذا الكيان العلمى من الفنانين الذين يبلورون الحياة الحديثة بأوجها المختلفة، وتنمية حاسة التقاليد تشكل بالنسبة لفورد الوسيلة الكفيلة بإنجاز هذه المهمة. وعلى الناقد والكاتب معا أن يحققا معرفة عميقة بماضى الأدب، بغية استخدام هذا الماضى فى دفع التطورات الجديدة فى الحاضر:

«ونحن ورثة كل هذه العصور. ولكنى متأكد فى النهاية أن الهدف من التنقل فى الأدب القديم هو التذوق السليم لهذه الأوجه من أوجه يومنا التى يتيح لنا الله رؤيتها» (١٩).

وتوكيد فورد توكيد على الحاضر، وهذا ما يفرق ما بين موقفه وموقف إليوت فى مفهوم التقاليد. ويمكن أن يتفق فورد مع إليوت حين يقول: «الناقد الجيد هو الشخص الذى تستوعبه مشاكل الفن الحالية، والذى يسعى إلى حل هذه المشاكل بالاستعانة بمجريات الأمور فى

الماضى»[٢٠]، ولكن فورد قد يفشل فى فهم الأهمية التى يعلقها إليوت على مفهوم الناقد العظيم كتقليدى عظيم مهمته هى:

«أن يرى الأدب رؤية ثاقبة، وأن يراه فى كليته، وهذا وحده هو الكفيل بجعلنا نرى الأدب، لا كشىء يكرسه الزمن، بل كشىء يتجاوز الزمن» [٢١].

وقد اعتبر فورد موضوعية الناقد، وحسه بالتقاليد، وسيلة لإحداث التغير المطلوب فى الذوق الأدبى. ومن شأن كليهما مساعدة الناقد على تجاوز انحيازاته وتقبل ما هو مختلف عما تعود تقبله، وعلى التوصل إلى الموضوعية الكاملة التى يصعب التوصل إليها:

«فما من شىء أصعب، ما من شىء أكثر هولا، من مواجهة الأشياء وجها لوجه، وعلينا أن نكون مستعدين للإقرار بأن الأشياء التى تبدو لنا قبيحة قد تنطوى على جمال جديد، هذا إذا كنا من القوة بحيث يمكن أن نتوصل إلى هذا الإقرار» [٢٢].

وانتصار فورد للتقاليد ليس صارما مثل انتصار إليوت لها، وليس من المتوقع أن يكون كذلك. فقد جاء إليوت إلى المجال الأدبى متأخرا عن فورد فى فترة كان قد تم فيها بالفعل تحقيق تغيرات فى المجال الأدبى، وبدأ بعض الكتاب يسعون إلى الجدة من أجل الجدة. وكان مفهوم إليوت للتقاليد إجراء يسعى إلى استعادة النظام، إجراء موجها ضد رومانسية تموت وضد شذوذ الواقعيين[٢٣]، وفى المقابل كان فورد ضد رومانسية هى أقوى، وفى زمن تحتم فيه قيام التغيير.

ولم تكن مهمته هى مهمة استعادة النظام بل مهمة تحطيم النظام الذى كان قائما إذ ذاك.

وبعد استعادة النظام أصبح من الممكن لإليوت أن يكون أقل صرامة، وأن يعدل إلى حد ما من مفهومه عن ضرورة امتلاك الناقد للحس بالتقاليد(٢٤). وتشير سين لوسى (Sean Lucy) إلى هذا التطور فى موقف إليوت كما يتضح فى مقال «جونسن كناقد وشاعر» :

«ويمكن أن نفترض فى ضوء هذا المقال أن الناقد الكبير قد ينشغل أحيانا بتحسين التميز المعين للعمل المعاصر والحفاظ عليه، أكثر مما ينشغل بإصدار الأحكام على الكتابة فى نطاق منظور كلى للأدب. وعندما يكون الأمر كذلك، يقتصر اهتمام الناقد بالماضى على فضائل تلك الفترات المعينة التى تسفر عن أوجه تشابه مع تلك التى تعنيه متمثلة فى كتابات الحاضر» (٢٥).

* * *

ويشير موقف فورد النقدى إلى توجه موضوعى، ويشكل نأيا عن الاتجاهات الانطباعية فى النقد، وعن النقد الرومانسى بإصراره على الرجوع إلى الكاتب لتفسير العمل الفنى. وتركز نظرية فورد النقدية الانتباه على العمل الفنى ذاته، بحيث يقع التوكيد النقدى على العمل لا على كاتب العمل، وهى تعتبر النقد، علاوة على ذلك، نشاطا تحليليا موضوعيا يهتم فى المقام الأول بعلاقة الأجزاء بالكل، هذه العلاقة التى تسفر فى النهاية عن المعنى الكلى والتأثير الكلى للعمل الفنى.

ويطلب فورد عملية استبعاد سابقة لمرحلة التحليل. والناقد أو المحلل، كما يسميه فورد، يضع على عاتقه مهمة إرشاد القارئ غير المدرب إلى التفريق ما بين كاتب الكتاب التجارى، وكاتب العمل الذى يندرج كعمل فني[٢٦]. وعلى الناقد أن يلتزم بالاستبعاد الصارم فى هذه العملية، لأن:

«النقد وإن لم يتطلب الأمر أن يكون لا إنسانيا، ينبغى أن يسقط ما أمكن التعاطف مع الضعف الإنسانى» [٢٧].

وفى عملية النقد ذاتها يتأتى أن يقع التوكيد على العمل ذاته وليس على الكاتب، والناقد لا يحتاج بحال أن يخرج من النص إلى ما هو خارج النص، فالنص عالم يحتوى فيما يحتوى التعبير عن شخصية الكاتب ذاته:

«... والتعبير عن الكاتب يتم داخل كتبه، وتضم جدران الكتاب الأربعة شخصية الكاتب مكتملة» [٢٨].

ويترتب على هذا أن تكون المناهج النقدية التى تهتم بالعمل فى حد ذاته أكثر المناهج فائدة [٢٩]. ويستمر فورد فى تبيان الضرر الذى يترتب على التركيز فى النقد على الكاتب دون عمله الفنى، وهذا المنهج الأخير ضار من حيث يمد القارئ بالرأى، ويجعله يقف موقف التحيز مع أو ضد العمل الفنى. وهو أيضا ضار من حيث يؤدى «إلى أبشع أنواع النقد أى تلك المبنية على معرفة مسبقة خارجة عن العمل الفنى»[٣٠].

ويؤكد إليوت فيما بعد على وجهة النظر هذه في مقاليه المعروفين «التقاليد والموهبة الفردية» (١٩١٧) و«وظيفة النقد» (١٩٢٣)، ويقول إليوت: «يتوجه النقد الأمين والتذوق الحساس لا إلى الشاعر وإنما لشعره»[٣١]. ويدين إليوت أيضا التفسيرات العاطفية المبنية على معرفة مسبقة، ويقول: «المفسدون حقا هم أولئك الذى يمدون القارئ بالرأى أو بالوهم»[٣٢].

* * *

ولا ينبغى الخلط ، وفقا لفورد، ما بين النقد الأدبى وأى نشاط إنسانى آخر، سواء أكان هذا النشاط أخلاقيا أم دينيا أم اجتماعيا. وعلى النقد الأدبى، والأمر كذلك، أن ينشغل بالمنتج المكتمل الذى هو العمل الفنى، لا بالمادة الخام التى تشكل مضمونه، أى أن ينشغل بالسؤال «كيف؟» بدلا من أن ينشغل بالسؤال «ماذا؟». ويخلص فورد إلى نتيجة مؤداها أن البحث النقدى لا ينبغى، والأمر كذلك، أن يهتم بموضوع العمل الفنى. ولا يهم فى كثير إن كان الفنان يرسم «.. مشهدا من العهد القديم أو مكانا لتقديم الخمر» [٣٣]. وفى عبارة أكثر شمولا يؤكد فورد على ضرورة تكريس الاهتمام النقدى لا إلى ما يتم التعبير عنه، بل إلى كيفية إكتمال هذا التعبير. وموضوعات الفن، كما يقول فورد، لا علاقة لها بالنقد مثلما لا علاقة هناك «بين البيض والطائرات..»[٣٤].

ويقصر فورد وظيفة النقد على دراسة الأساليب المتبعة فى العمل الفنى، بطريقة تذكرنا بالنقاد الجدد، وإن لم تذكرنا بإليوت فى المرحلة الأخيرة من تطوره[٣٥] :

«ينشغل النقد بالأساليب المتبعة فى العمل الفنى، وبالأساليب من جديد، ولا شىء عداذلك» (٣٦).

ويمكن القول إن نظرية فورد النقدية نظرية موضوعية من حيث تؤكد على موضوعية الناقد، وعلى ضرورة تناول العمل الفنى كعمل فنى قائم فى حد ذاته، وعلى ضرورة تحليل النص الأدبى بغية تبين العلاقات بين الأجزاء والكل، ومن حيث تنحصر وظيفة الناقد فى هذا الإطار.

ولكن ممارسة فورد فى النقد لا تكاد تماشى نظريته الموضوعية، بل وتتعارض معها فى الكثير من الأحيان.

* * *

ويطلب فورد بالضرورة من الكاتب ما يطلبه من الناقد. والكاتب مطالب بأن يكون أولا وقـــبل كل شىء فنانا ولا يكون واعظا أو فيلسوفا. والفنان، وفقا لفورد، هو ذلك الشخص الذى يجمع ما بين الموهبة والحرفية معتبرا للعمل كحرفة لها قواعدها، وواهبا ذاته كلية لعمله كعمل فنى. والفنان هو ذلك الشخص الذى يكتشف عن طريق التقنيات كل احتمالات وإمكانيات موضوعه، متوصلا إلى أقصى تعبير ممكن.

وقد سعى فورد فى الرواية إلى المغزى الشاعرى كما تسفر عنه المهارة التقنية. وأعجب بأعمال هنرى جيمز، وجوزيف كونراد وهدسون وستيفين كران. وأثنى على جورج مور لسيطرته على التقنية،

وإن عاب عليه فشله فى استخدام التقنيات لاستكشاف المعنى الكلى للعمل الفنى، وفشله بالتالى فى إغناء عمله بهالة من الإيحاءات، أو بمعنى آخر بالمغزى الشاعرى[٣٧].

واعتبر فورد كل هؤلاء الكتاب استمرارا لتقليد عظيم ينبع من ريتشار دسون وجان أوستين ويمر عبر ديدرو وكتاب الانسكلوبديا، وشاتوبريان وستندال وفلوبير وجى دى موباسان والإخوة جونكور وترجنيف[٣٨]. ويكن فورد إعجابا لا مزيد عليه لكل من فلوبير وموباسان وترجنيف، أو العبقرى الجميل كما سماه مقتديا بهنرى جيمز. وتأتى على فورد الدفاع عن ترجنيف ضد دستيوفسكى فى وقت كان الأخير يتمتع فيه بمكانه أكبر ويحظى فيه بدائرة أوسع من القراءة. وتكشف المقارنة التى يعقدها فورد بين الكاتبين عن العناية التى أولاها للحرفية والأهمية التى يعلقها على الشكل:

«... كما لو كانت شهرة كاتب القصص البوليسية الهائلة، المحملة بالرسائل، هذا الرجل الحزين الذى تمتع بعبقرية سلافية على قص قصص طويلة للغاية ومفتقرة إلى الشكل للغاية، لابد وأن تقضى على الشعر وعلى الجمال الموجود فى أعمال هذا العبقرى الجميل (ترجنيف)» [٤٠].

ولا يكن فورد احتراما كبيرا للكاتب ترولوب، وإن اعتبره أفضل من جورج إليوت. وترولوب، وفقا لفورد، يحد نفسه بحدود الملاحظة وتصوير ما يلاحظ، أما جورج إليوت فتدأب على تحويل ذاتها إلى فرانكشتين آخر، وهى ترسم شخصيات وحوش مطيعة [٤١]. ويعتقد

فورد أن الاهتمام الذى يوليه جولزورثى بالمساوئ الاجتماعية لابد وأن يضعف من إمكانية إدراجه كفنان كبير(٤٢). وينتقد فورد أيضا كل من كبلنج وهـ. ج. ويلز. وكل من الكاتبين نتيجة لإعجابه بالاكتشافات العلمية الجديدة، يحاول أن يتجاوز قدراته وأن يسجل ما لا يعرف معرفة وثيقة (٤٣).

وأدى نفور فورد من الإطناب والتصنع إلى إدانة الكثير من الشعراء الفيكتوريين. وكان يسعى إلى خواص الدقة والتجسيد، وهى خواص وجدها فى الشعر الميتافيزيقى وافتقدها عند ميلتون(٤٤). كما أن نغمة ميلتون الرسولية تضادت هى الأخرى مع مفهوم فورد عن محدودية الشاعر والشعر(٤٥)، وقد أراد فورد شأنه شأن كل المحدثين شعر الإدراك الحسى الذكى (Wit) الذى يصور التجربة بكل تركيباتها(٤٦). ومن الشعر الفيكتورى أحب أجزاء من شعر براوننج والجانب الأكبر من شعر كريستينا روزتى، وفى شعرها وجد التطابق ما بين الكلمات والأشياء التى تصفها الكلمات. وأثنى عليها لأنها عبرت عن ذاتها فى شكل مجسد ومتكامل فنيا. كما أشاد فورد باستيعابها لذاتها تماما فى محاولة تصوير حالة شعورية معينة أو شعور مفرد فى كل من قصائدها(٤٣). ووجد فورد شعر كل من سوينبرن وتنسون وبوب «مملا ومبنيا على الادعاء»(٤٨).

* * *

وينتقد ريتشارد كاسل فورد لأحكامه النقدية المتطرفة:

«وافتراض فورد أن ولاء الكاتب يجب أن يذهب إلى التقنيات، يفرض قيودا على أحكامه النقدية. وهو لا يضع الكتب التجارية فحسب في المرتبة الثانية ولكنه يدرج في ذات المرتبة روايات رئيسية، تخفق كليا أو جزئيا في اتباع النظام الذى يطلبه فلوبير وموباسان وجيمز» (٤٩).

ولكن تطرف فورد في إصدار الأحكام النقدية يبدو لي أقل ضررا من انحرافات أخرى تتبدى في ممارسته للنقد الأدبي، وربما كان فورد محقا في مطالبته للكتاب باتباع النظام الذى يطلبه فلوبير وجيمز، لا لأن هذا النظام يشكل الهدف المطلق ولا الكلمة الأخيرة في النظرية الأدبية، بل لأن هذا النظام جاء علامة تشير إلى متغيرات الحساسية الحديثة. وكان لابد من تعميق هذه المتغيرات لتصبح قادرة على التعبير عن هذه الحساسية الحديثة. وقد جاء فورد في زمن انتقالي لا يبرر الأحكام النقدية المتطرفة بل يجعلها ضرورية، إذ يستحيل إحداث التغير في غيبتها. وبهذا المعنى أدى فورد مهمته كناقد عظيم يحاول أن يرسخ الحداثة بنجاح كبير، وكما يقول إليوت:

«من وظائف النقد أن يكون سن عجلة تحكم نسبة التغير في التذوق الأدبي، وإذا ما توقف سن العجلة، وبقى النقاد منغمسين في حاسة التذوق عند الجيل السابق، يتأتى تفكيك الآلة دون أدنى رحمة وإعادة تجميعها من جديد» (٥٠).

وما يدعو إلى الأسف حقا هو عجز فورد عن تفكيك الآلة بلا رحمة بما فيه الكفاية. وهو قد سمح بالكثير من التنازلات التى تسللت إلى أعماله النقدية التطبيقية، وقلل بذلك كثيرا من تأثيره الذى كان يمكن أن يكون تأثيرا ثوريا.

* * *

يعلق إزرا باوند على كتاب هنرى جيمز، أهم دراسة نقدية لفورد فى فترة ما قبل الحرب. ويمكن إطلاق أحكام باوند على مجمل النقد الذى كتبه فورد، يقول إزرا باوند:

«فى كتابه عن جيمز، يكوم هوفر (فورد مادوكس فورد) خمساً وأربعين صفحة غير ضرورية فى كتابه قبل أن يبدأ. وأعتقد أن هناك أشياء جيدة فى كتابه» (٥١).

وفورد يعى جيدا صحة ما يقوله باوند، وفى ذات الكتاب عن هنرى جيمز يقول فورد:

«تسعدنى فكرة أن أطلق العنان لنفسى الآن، بعد أن خضت متعبا خلال كمية من الكتابة أشبهها بنداء الواجب..» (٥٢).

وتنقسم دراسة فورد لهنرى جيمز إلى أقسام أربعة : المقدمة، الموضوعات، الأمزجة، والأساليب. ويقول فورد عندما ينتهى أخيرا إلى مرحلة تناول أساليب جيمز:

«كتبت بعض الفصول المتعبة عن الموضوعات التى اختارها جيمز، وكتبتها كما لو كنت محتجا. وأعتقد أن مثل هذه

الفصول مطلوبة فى عمل نقدى عن كاتب ما. وقد قال لى قائل ذو ثقة، إن من شأن حذف هذه التأملات، استرعاء الانتباه دون وجه حق. وقد كتبت فصول أخرى ضد ما أعتقد أنه ينبغى أن يكون، عن مزاج جيمز وهو ما يعنى رسالته. وآملت أن أقوم بالعمل الذى أحبه فعلا حين أصل إلى أساليب الأستاذ، و إلى تقنياته ... ولا أستطيع أنا ولو ارتهن الأمر بحياتى، أن أعتبر موضوع الكاتب مهما لأى إنسان عداه» (٥٣).

وموقف فورد الذى يتم التعبير عنه هنا يلقى بضوء واضح على أعماله النقدية عامة فى فترة ما قبل الحرب. وهذه الأعمال تكشف أولا عن الهوة بين النظرية والممارسة، وتكشف ثانيا عن التنازلات التى قام بها فورد لإرضاء الذوق الأدبى السائد إذ ذاك وللتقابل معه فى منتصف الطريق. ويتكرر ذات الموقف فى كل كتابات فورد النقدية فى هذه الفترة: تبنى مناهج ذاتية يليها اعتذار عن هذا التبنى. وفى مقدمة كتاب فورد **صور أدبية** تجرى المقدمة كالتالى:

«... أنفر عادة من تفحص صور رجال الأدب. لأن الكاتب يتم التعبير عنه داخل كتابه، وتضم جدران العمل الأربعة شخصيته مكتملة.. ومن صور رجال أقل حجما، ربما جنينا شيئا» (٥٤).

ومن حسن الحظ أن فورد طور الفكرة الأخيرة فى هذا المقطع أعلاه فى الدراسة التى قام بها عن روزتى وفنه. ويكشف تطوير هذه الفكرة عن العلاقة المتبادلة بين الفن الموضوعى والنقد الموضوعى.

والعمل الفنى، وفقا لفورد، هو الجسد العضوى المكتمل فى حد ذاته والذى لا يشير إلى ما هو خارجه ويتطلب بالتالى نقدا موضوعيا. والعمل الذاتى من جانب آخر ليس بالعمل المكتمل المستقل عما عداه، وهو يبقى فى مرحلة المادة الخام محبوسا فى قيود ذاتية الكاتب، ومن ثم فهو يشير إلى ما هو خارج عنه :

«... ومن الضرورى أن نشير إلى ما كان عليه روزتى الرجل، لأن عمله هو دائما مسألة انعكاسات لتأثيرات ذاتية، ولأن من الجائز القول إن الناس الذين تعامل معهم روزتى قد أثروا تأثيرا كبيرا فى عمله، ولأن روزتى رسم ما أحب أن يرسم بدلا مما يعرف حقا» (٥٥).

ويلى هذه العبارة بالطبع الاعتذار المعتاد عن تناول مادة حياتية فى الدراسة النقدية. وربما لا داعى للقول إن هذا التبرير الذى قد يكون مقبولا فى حالة روزتى لا يمكن قبوله فى حالة جيمز.

وهكذا تعانى دراسات فورد النقدية وتفتقد الوحدة ما بين النظرية والتطبيق. ويتراوح تناول فورد النقدى للعمل الفنى ما بين الثورية والتقليدية. والتأثير العام لهذه الأعمال نتيجة لهذا تأثير يداخله الخلط وانعدام الاتساق. ومحاولات حجب ما هو جديد بما هو قديم وتقليدى والتنازل عن البصيرة النقدية الفردية للذوق السائد قد يفسران فشل فورد كناقد فى التأثير فى الطلائع تأثيرا ثوريا، ولو كان فورد متسقا مع نفسه ومع نظرياته لترك تأثيرا أعمق وأوسع.

* * *

ويصف ريتشارد كاسيل فورد بالناقد الانطباعى، وذلك فى دراسة عن رواياته:

«تتبع كتابات فورد النقدية بشكل طبيعى الافتراض بأن على الكاتب أن يصور الحياة كما يراها. وبالنسبة للانطباعيين على وجه الخصوص، تمتزج وظيفة الكاتب بوظيفة الناقد، كما هو الحال مع أوسكار وايلد الذى اعتبر النقد فى أحسن صورة نقداً «يتعامل مع العمل الفنى ببساطة كنقطة بدء فى عملية خلق جديدة»(٥٦).

وتنطوى عبارة كاسل على تعميم كبير. فالانطباعية كنهج يستخدم فى الإبداع الأدبى لتنظيم المادة والسيطرة عليها شىء والمدرسة الانطباعية فى النقد شىء آخر. ولا تستبعد الأولى الإيمان بموضوعية الأدب والنقد، بينما تفعل ذلك الثانية. إذ إن النقد الانطباعى يقوم على إيمان عميق بذاتية كل من الفن والنقد. وفورد انطباعى بالمعنى الأول وليس انطباعيا بالمعنى الثانى.

ويدعم كاسيل رأيه بحجتين، ففورد يقحم الكثير من التقنيات الروائية على نقده القائم على الخلق، خالطا بذلك ما بين النقد والخلق كما يفعل الانطباعيون. ويمكن أن أستبعد اعتراض كاسل ببساطة بالقول بأن هذا لا ينطبق على كتابات فورد النقدية فى الفترة التى قمت بدراستها. ولكنى أود أن أقول قبل أن أفعل إن فورد لا يخلط بين النقد والخلق حتى فى كتاباته المتأخرة. وقد رفض أن يسمى العمل

الذى تستبد به رغبته فى الإبداع بالعمل النقدى. وهو يبقى على الخط الفاصل بين اللونين من النشاط واضحا ومحددا فى إصرار، وهو لا يسمى كتابه عن جوزيف كونراد (١٩٢٧) بالعمل النقدى بل يسميه «ذكريات شخصية»، وإن انطوى هذا الكتاب على قدر كبير من النقد الأدبى. ولأن فورد ناقد موضوعى فهو يرفض الخلط بين النشاطات المختلفة ويسمى كتاب كونراد بذكريات شخصية.

أما الحجة الثانية التى يحتج بها كاسل لإدراج فورد كناقد ذاتى وانطباعى، فهى استخدامه لمزاج الكاتب نتيجة اعتقاده أن مهمة الناقد هى تبيان طبيعة الرجل الذى يقف خلف العمل. وربما تطلب الأمر بعض التعديل لإضفاء الصلاحية على حجة كاسل الثانية. فى الفترة التى درستها أضاف فورد فعلا إلى نقده الكثير من الوقائع الخاصة بسيرة الكتاب، ولا يهم فى شىء إن كان قد أضاف هذه الوقائع على مضض. ولكن المهم هو أنه صرف الانتباه عن العمل الفنى وركزه على الكاتب لا على الناقد. ولا يمكن أن يُتهم فورد بأنه ناقد انطباعى ما لم يركز الاهتمام على ذاته كناقد، ويمد القارئ بآرائه الخاصة وبتفسيراته الذاتية. والوقائع التاريخية عن حياة الكاتب قد لا تكون مهمة بالنسبة لفهم العمل الفنى، ولكنها ليست بالذاتية، وهى ليست كذلك مادامت تشير إلى الكاتب ولا تشير إلى الناقد.

وإذا أخذنا توصيف فورد كناقد انطباعى فى الاعتبار، نجد أن كاسل يناقض نفسه أحيانا:

«وافتراض فورد بأن ولاء الكاتب يجب أن يذهب أولا إلى التقنيات يفرض حدودا على أحكامه النقدية...» (٥٩).

ويقول كاسل من جديد عن منهج فورد النقدى:

«(يعتقد فورد) أن الناقد لا يكون موضوعيا إلا وهو يناقش التقنيات وأن التعليقات على شخصية الكاتب، وموضوع العمل، إنما تنبع من ذاتية الناقد، وما يحب شخصيا وما لا يحب» (٦٠).

ويتبدى التناقض جليا، فما من منهج نقدى يصالح ما بين الانطباعية من ناحية وبين التفانى فى دراسة التقنيات من ناحية أخرى فى ذات الوقت، إذ إن طريقة التناول فى الواحدة تلغى الأخرى كما يقول إليوت الذى يقسم العملية النقدية إلى مرحلتين؛ مرحلة الخروج بانطباعات عن العمل المقروء، ثم مرحلة رد هذه الانطباعات إلى أسبابها فى التقنيات فى عملية تحليلية داخل العمل الفنى ذاته:

«ولحظة نحاول أن نضع هذه الانطباعات فى كلمات يحدث أمر من الأمرين، فإما أن نبدأ فى التحليل والتجميع أى فى إقامة القواعد، أو نبدأ فى خلق شىء ما مختلف» (٦١).

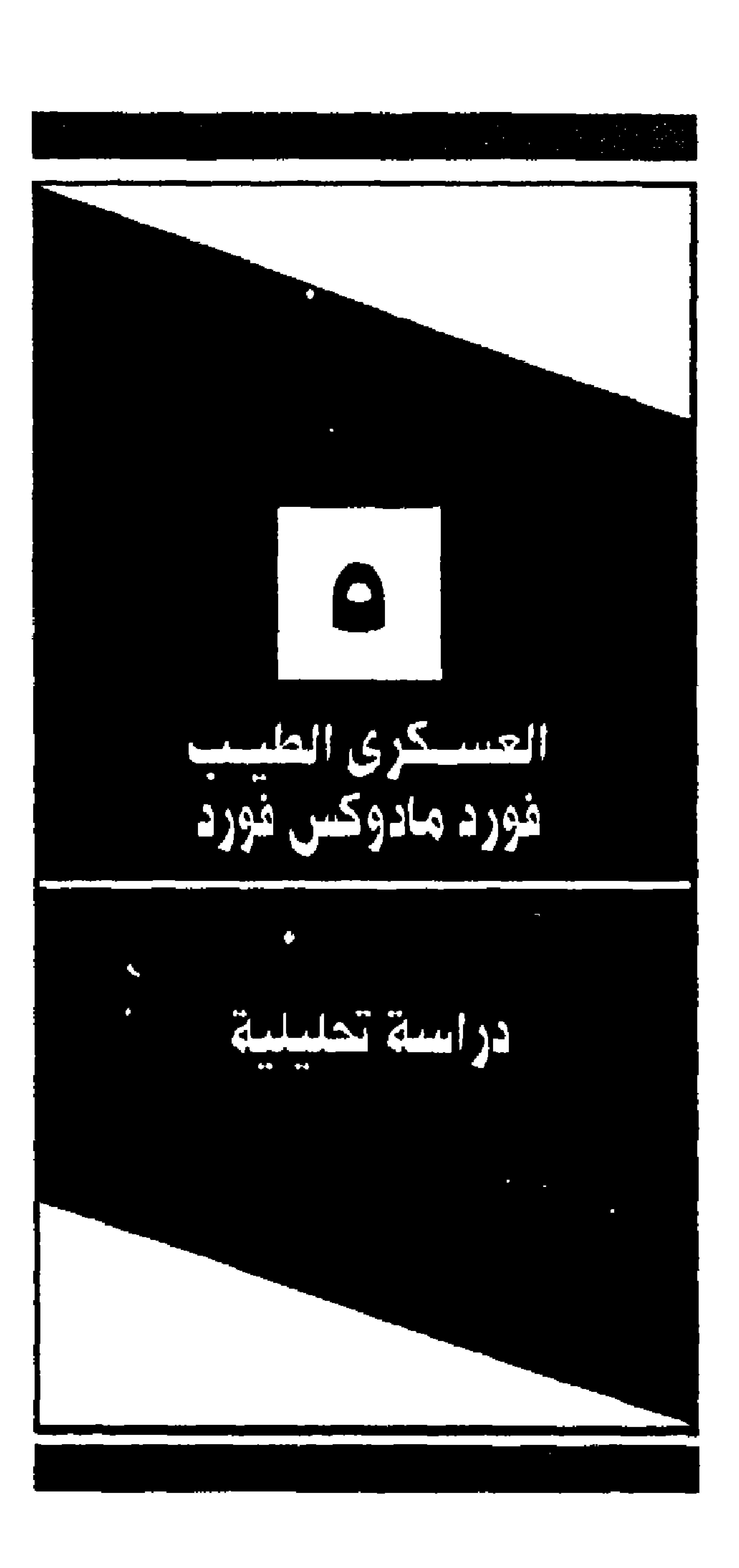
وانطلاقا من الانطباعات ينقسم النقد إلى لونين: لون تحليلى، ولون انطباعى، والناقد الانطباعى هو الذى يخلق شيئا جديدا بدلا من أن ينقد هذا العمل المعين الذى يعرض له. والولاء للتقنيات، والإشارة إلى

الأساليب التى يستخدمها الكاتب، يندرجان فى محاولة «إقامة القواعد»، والتوصل إلى تحليل العمل ذاته وتبيان تأثيراته ومعناه العام.

ويمكن أن نخلص من كل هذا إلى أن فورد مادوكس فورد لم يكن قط ناقدا انطباعيا فى أعماله النقدية فى الفترة التى درستها، وهى الفترة التى تنتهى ببداية الحرب العالمية الأولى.

* * *

والأخطاء التى تشوب ممارسة فورد للنقد، لا تقلل بحال من الدور الذى قام به فى فترة ما قبل الحرب. وكان فورد من أوائل النقاد المحدثين حين صاغ نظريته النقدية كنظرية موضوعية تتمشى مع النظرية الموضوعية لأدب موضوعى ولا ذاتى، وحين أدرك المتغيرات فى الحساسية الجديدة، وضرورة موائمة كل من الأدب والنقد لهذه المتغيرات. وربما لم يكن تطبيق فورد لنظريته النقدية تطبيقا مرضيا فى كليته، غير أن العين لا يمكن أن تخطئ الجديد فى هذا التطبيق. وما يفتقده القارئ ليس المفهوم الموضوعى للأدب وللنقد، بل تطبيق هذا المفهوم فى عملية الممارسة، وهذا الاتساق الذى يشكل خاصية من خواص النقاد الموضوعيين الذين لحقوا بفورد.


٥
العسكري الطيب
فورد مادوكس فورد
دراسة تحليلية

كتب فورد مادوكس فورد روايته **العسكرى الطيب** (The Good Soldier). عام ١٩١٥. وتثير رواية فورد هذه زوبعة من التفسيرات المتباينة والمتضاربة أحيانا، وتتسع دائرة هذه التفسيرات بمدى حداثة الرواية التى تتسم بالتركيب الفنى الكبير، وبمدى ما تنم عن قدرة تقنية هائلة، وبمدى ما هى رواية تنقل إلى حيز التطبيق مفهومات الكاتب النظرية عن متطلبات الرواية الحديثة التى تعتمد المفارقة (Irony) أساسا لها.

ولرواية الحدث يستخدم فورد حيلة متمثلة فى شخصية رئيسية تستعيد بشكل مضطرب ذكريات سنوات ماضية، لكى يتخلص من التتابع الزمنى التقليدى للأحداث، ولكى يخرج بكثافة شعرية هائلة وهو يعارض المشاهد مشهدا بمشهد وكلّ يحمل صورا شعرية متضادة. والشخصية الرئيسية هى شخصية داويل أو الزوج المخدوع، والأحداث التى يستعيدها داويل ويعيد تقييمها أحداث تتصل بألفة تسع سنوات بينه وبين زوجته من ناحية وبين آشبيرن هام

وزوجته من ناحية أخرى، تلك الألفة التى انطوت على علاقة غير شرعية بين زوجته فلورنس داويل وإدوارد آشبيرن هام تم إخفاؤها عنه بمهارة.

وكان الناقد الأمريكى مارك شورر (Mark Schorer) أول من عرض لرواية العسكرى الطيب كرواية حديثة تحتمل تناولا نقديا حديثا. ولعب بذلك دورا مهما فى حركة إحياء أعمال فورد الروائية وإعادة تقييم هذه الأعمال. ويركز شورر على وجهة النظر المستخدمة فى العسكرى الطيب، كتقنية تستخدم استخداما جديدا لتقييم الحدث ولتحميله بالمفارقة كعنصر بناء فى الرواية. ورواية داويل للحدث، وفقا لشورر، رواية تدعو إلى التساؤل فى مدى صلاحيتها، ولا ينبغى والأمر كذلك أن تؤخذ على علاتها كالرواية الصحيحة. ويشتكى شورر من عجز النقاد عن تبين هذه الحقيقة رغم المجهود الذى بذله هنرى جيمز فى استكشاف إمكانيات استخدام وجهة النظر فى الرواية الحديثة:

«استمر هنرى جيمز يستكشف إمكانية إضفاء الطابع الدرامى على وجهة النظر فى الرواية لمدة خمس وعشرين سنة. ومع ذلك فقد قرأ النقاد رواية العسكرى الطيب كما لو كان الكاتب هو الراوى، أو كما لو كان من المفروض أن نأخذ الراوى بنفس الجدية التى نأخذ بها الكاتب على أقل تقدير. وبذلك أخطأوا فهم الشخصية والمنهج و الأسلوب والمعنى، وتعاملوا مع رواية هى فى واقع الأمر كوميديا كما لو كانت

تراجيديا متنكرة... والمنهج هو فى الواقع تصوير لجبن الراوى، وهذا هو المحور.. وفى مجلة «الجمهورية الجديدة»، اشتكى دريزر (Drieser) من تضارب الشخصية الرئيسية، بينما التقرير الذى يقدمه الراوى عن تضاربه ما هو إلا محاولة لإضفاء الطابع الدرامى على قصر نظره» (1).

ويذهب مارك شورر إلى أنه كتب مقال «الروائى الجيد فى العسكرى الجيد» (١٩٤٧) ليصحح المفهومات المحدودة للنقد التقليدى(2). وفى اعتقاده أن التعرف على محدودية الراوى هو تعرف لازم لفهم المعنى العام للرواية، وهو علاوة على ذلك تعرف يشجعنا الكاتب عليه، ويمدنا بالمعيارية التى نقيّم على أساسها الراوى:

«وربما كانت أكثر الإنجازات إبهارا فى هذه الرواية المبهرة هى الوسيلة التى يعلمنا بمقتضاها الكاتب كيف نتعامل مع راوية وفتنته ببساطة، وهو يتحدث على لسان هذه الشخصية البسيطة والمفتونة» (3).

ووفقا لشورر يُشجعنا الكاتب كقراء على مساءلة وجهة نظر الراوى؛ إذ يفصل إلى حد ما بين طبيعة الحدث كما نتلقاه، وشخصية الراوى وهو يسرد علينا ذات الحدث(4). وتتجلى سلسلة من التفاوتات المبنية على المفارقة بمجرد أن نبدأ فى مساءلة صلاحية وجهة نظر الراوى فى رواية الحدث. فالراوى «العاجز عن الهوى المعنوى والجنسى معا» يحكى حكاية تقوم على أوضاع الهوى. والحدث الذى يدور حول الفارق ما بين «العرف والحقيقة»، هو حدث يواتينا من

خلال وجهة نظر رجل يحاول أن «يكيف عقله لتقبل اكتشاف مروّع»، وهو أنه أخطأ وتقبل عرفا سلوكيا على أنه الحقيقة، وذلك فى أكثر علاقاته خصوصية وعلى طيلة تسع سنوات[٥]. والكاتب يدعونا إلى الشك وحب الذات يلوّن رواية الراوى، وشكنا يتزايد كلما تبنى الراوى هذه النغمة الملحة المهينة لزوجته، لأن:

«لدى الراوى ما يكسبه متمثلا فى خسارة فلورنس، أى قدرا ضئيلا من احترام الذات، وإذا كانت الزوجة داعرة فهى كذلك جزئيا نتيجة لفشل زوجها المروع، ولكن زوجها يبدو أمام أعيينا كضحية مسكينة لأوضاع الحياة المبنية على التناقضات إن استطاع أن يقنعنا برذيلة زوجته المحسوبة، وبشرها الحيوانى» [٦].

وخسارة لينورا أشبيرن هام هى من جديد مكسب للراوى لأنه يتمثل ذاته مع إدوارد أشبيرن هام، ويُبرز التشوه هنا خطأ سيكولوجيا رئيسيا فى شخصية الراوى ذى الميول الجنسية المثلية والذى لا يستطيع بحال أن يكون مثل إدوارد فى فحولته وعلاقاته الجنسية :

«والراوى يطمح فى أن يكون «العسكرى الطيب» أى الإنسان المهذب الرقيق وفقا لقواعد السلوك التقليدية، ورغم هذا الطموح فهو لا يملك أن يكون مثل إدوارد إلا فى أكثر صفاته سلبية، أى تلك التى ترتكز على صداقة سيئة التكوين، ولا ترتكز على مستوى من الجنس كما هو الحال مع إدوارد» [٧].

ويذهب شورر إلى أن التعرف على وجهة نظر الراوى، كوجهة نظر مشوهة، كفيل بأن يكشف لنا عن طبيعة العمل ككوميديا مبنية على المفارقة لا كتراجيديا مقنعة، على أن نضع فى الاعتبار أن المفارقة فى الرواية ليست بالمفارقة البسيطة بل هى مفارقة مركبة. وحقيقة أن وجهة نظر الراوى هى و جهة نظر خاطئة لا يخل بحال من صلاحيتها كوجهة نظر، إذ إن موقفا ما على مستوى التجريد لا يلغى بحال غيره من المواقف ولا يخل بحال من صلاحيته. ويتأتى على الكاتب أن يسيطر على مادته سيطرة تقوم على المفارقة ليوحى بصلاحية كل وجهات النظر المتضاربة، ولكى يتوصل إلى الحقيقة التى هى «دغل»، ومظاهر داويل لها بدورها حقيقتها:

«وكما لا نلبث أن تكتشف فوجهة نظر الراوى ليست بوجهة النظر الخطأ بمدى ما هى مجرد وجهة نظر، وإن كانت من نوع خاص، فما من تأخير بسيط فى المقولة أو تقديم يمكن أن يسفر عن الحقيقة لأن الحقيقة دغل كثيف. ومن تيمة الكتاب الرئيسية نتعلم أن للمظاهر بدورها حقيقتها» (٨).

ويذهب شورر إلى أن الخط الفاصل بين الحقيقة والمظهر، بين الحقيقة والعرف أو التقاليد، يسقط تماما فى **العسكرى الطيب** بعد مصالحة الكاتب للعناصر العصية على المصالحة، ونجد أنفسنا مجبرين على مساءلة ما يسمى بالحقيقة:

«أليست هذه الحقائق كنتيجة لذلك مظاهر، أليست الحقائق التى يكتشفها الراوى فى حد ذاتها «تقاليد» من نوع ما؟» (٩).

ونحن نتوصل إلى كلية المعنى فى الرواية من خلال عدد لا حصر له من التعديلات والتبديلات القائمة على المفارقة، ونتعرف على ماهية الدنيا الموصوفة، وماهية الراوى الذى تبقى لكى يصفها:

«وهكذا نصل إلى آخر دوائر المعنى، هذه الدوائر التى لا تتوقف شأنها شأن تلاطم الموج حول صخرة. إذ إن العسكرى الطيب إنما تصف فى نهاية المطاف عالما بلا محور أخلاقى، راوياً يعانى من جنون القصور الذاتى والأخلاقى ومن أكثر القصص حزنا (كما يقول الراوى). ويمكن أن يقول الإنسان هذا بطريقة أخرى ويقول الضد فى ذات الوقت، فرواية العسكرى الطيب كوميديا فكاهية، وهذه الفكاهة أشبه ما تكون بالسم» (١٠).

ويتحدى النقاد تعريف شورر للرواية ككوميديا أو يرفضونه ببساطة، بينما يؤيد أكثر من ناقد اتهاماته للراوى بعدم المصداقية.

وفى مقال بعنوان «تراجيديا خداع الذات»، تتقبل باتريشيا ماك فات (Parricia Mcfate) وبروس جولدن (Bruce Golden) افتراض شورر الأساسى ويطورانه. ويعتقد الناقدان أن الخلط وانعدام الاتساق فى الجدول الزمنى الذى يرسيه داويل هو مجرد حيلة من جانب الكاتب يستهدف من ورائها الكشف عن عجز راويه وعن ميوله الجنسية المثلية (١١). ويذهب الاثنان إلى أن الأخطاء فى الحساب الزمنى للأحداث ليست أخطاء فورد كما يزعم بعض النقاد، ولكن هذه الأخطاء تشكل حيلة تقنية أراد بها الكاتب أن يؤكد مدى التشوه الذى

أصاب عقل راويه[١٢] الذى يخلط فى التواريخ والأحداث فى محاولة للهروب من حقيقة ميوله الجنسية وانجذابه لإدوارد على أساس من هذه الميول:

«ومثلية داويل الجنسية الكامنة تتضح فى موقفه المزدوج تجاه إدوارد. وهو فى حاجة إلى أن يتمثل ذاته مع إدوارد لأن لإدوارد علاقته مع نساء أخريات، وتصده عن ذلك هذه النزعة الجنسية المثلية» [١٣].

ويعانى داويل حاجة دائبة لمعاقبة الذات نتيجة لكونه عاجزا ولوطيا، ولما كان أعجز من أن يفعل فهو يختزن عدوانيته داخله ويسرف فى استخدام العبارات المهينة للذات. وتبلغ إهانات داويل لذاته القمة فى نهاية الحدث حين يعجز عن منع إدوارد من الانتحار، ودرجة التمثل بينه وبين إدوارد كاملة إلى حد أنه يتوهم أن فعل الانتحار هو فعله شخصيا[١٤]. وهكذا يطور كل من ماك فات وبروس جولدن رأى شورر فى داويل كأبعد ما يكون التطوير، وأعتقد أنهما ذهبا فى هذا الاتجاه أبعد كثيرا مما يتحمله النص.

وفى مقال بعنوان «البناء الأخلاقى للعسكرى الطيب»، يسائل جيمز هافلى (James Hafley) مصداقية الراوى داويل ولكن عل أسس مختلفة تاما من تلك التى اعتمدها مارك شورر[١٥]. وبينما يجد شورر عالم الرواية عالماً يفتقر إلى المحور الأخلاقى، يجده هافلى عالماً تقليدياً بشكل يثير الدهشة وأرثوذكسياً فى قيمه ومعانيه»[١٦]. ولا يعزى هافلى فشل داويل إلى العجز عن تبين الحقيقة من التقاليد كما

يفعل شورر، وإنما يعزوه إلى الفشل فى فهم العصر الدينى الذى بنى فى مهارة فى رواية «كاثوليكية بمدى ما يمكن أن نطلق هذه الصفة على رواية»[١٧]. ويرجع هافلى تشوهات داويل إلى رؤيته غير الواضحة للقصة [١٨]، ويشير علاوة على هذا إلى نظرية «للمعرفة تقف وجها لوجه مع نظرية للإيمان». وتلك النظرية، وفقا لهافلى، تمكن القارئ من التمييز بين الحقائق وتفسير داويل لهذه الحقائق[١٩].

* * *

يأخذ معظم النقاد مصداقية الراوى كحقيقة مسلم بها ودون نقاش، غير أن عددا من النقاد يتتبع الموضوع متحديا لتفسير شورر ومضيفا إضافة قيمة للجدل حول مصداقية الراوى. وهؤلاء النقاد هم جون ميكسنر (John A. Meixner) وإليوت جوس (Eliot Gose) وصامويل هينز (Samuel Hynes). وفى مقال «أكثر القصص حزنا» يعرف مكسنر الرواية عن طريق الصراع الدائر فيها[٢٠]. والعسكرى الطيب، وفقا له، تتبع صراعا يجد جذوره فى القيم الاجتماعية المتضادة وفى المعتقدات الدينية وفى المزاج. والشخصيات فى الرواية، وقد قدر لها أن تكون على ما هى عليه نتيجة للتربية ومفهوم الشخصية والأوضاع، تخوض صراعا مؤلما يصنع من العسكرى الطيب :

«... حكاية ممزقة لبشر يتلمسون طريقهم، يأسرهم بلا معنى مفهومان للتربية وللشخصية والأوضاع، ينزلون ببعضهم البعض بؤسا فاجعا وألما» [٢١].

ويستبعد ميكسنر تعريف شورر للرواية ككوميديا وكذلك رأيه فى داويل كمصدر غير دقيق وغير أصيل[٢٢]. ويدافع ميكسنر عن داويل وهو فى اعتقاده رجل طيب يمكن الاعتماد عليه، وهو يكاد أن يكون الشخصية الوحيدة فى الرواية التى تقف خارج دائرة صراع ممزق دون أن تنزل الألم بأحد ما. وداويل يرى الأحداث ببراءة شاعر، لا كما هى عليه فعلا بل على ما ينبغى أن تكون عليه. وبحيادية الشاعر يجلس داويل يسجل الأحداث ليستعيد رؤيته للحقيقة التى تمزقت أو ليتوسل رؤية جديدة للحقيقة، وهو شاعر اللاشىء[٢٣]. ويكرس ميكسنر مقاله لتحليل شخصية داويل فى علاقتها بالمعنى العام للرواية لكى يتوصل إلى المغزى العميق لراوى فورد[٢٤].

ووفقا لويليم جوس، تتناول الرواية بشكل رئيسى الحياة الاجتماعية الإنجليزية فى عصر فورد. وهى تتبع صراعا ما بين الفرد والقيود المفروضة عليه من القواعد السلوكية الكامنة فى نظام إقطاعى متدهور[٢٥]. وإدوارد آشبيرن هام هو الضحية الرئيسية لهذا الصراع نتيجة لطبيعته الوجدانية القوية[٢٦]. يعتبر جوس داويل شاهدا موثوقا به على الأحداث التى يرويها، وهو يتلقى تعليمه الأول وربما الوحيد، من خلال تجربته مع المجتمع الإنجليزى فى ذلك العهد بحكم كونه جديدا على الساحة، وبحكم كونه أمريكيا مترفا. وطريق داويل، وبالتالى طريقنا كقراء، يصبح عملية استكشاف لمجتمع جامد يشل الحرية الإنسانية. والراوى، وفقا لجوس، شخصية يمكن الاعتماد عليها، وهو يتكلم أحيانا بلسان كاتبه [٢٧] وإن لم يكن مثالا للكمال ولا مصدرا للإعجاب الكامل[٢٨].

وفى مقال «إبستمولوجيا العسكرى الطيب»، يقدم صامويل هينز تفسيرا مهما للرواية ولاستخدام الراوى لضمير المتكلم فى علاقته بالمعنى العام. والرواية رواية عن مدى المعرفة المحدودة التى يتمتع بها الإنسان. ورواية داويل للأحداث رواية مبررة لأنه توصل فى النهاية إلى إدراك هذا الذى لا يستطيع الإنسان معرفته(٢٩).

ولا يجوز، وفقا لهينز، مساءلة رواية داويل على أساس مدى طيبته أو مدى إمكانية الاعتماد عليه لأنه طيب ويمكن الاعتماد عليه فى ذات الوقت. وهو المحب فى الرواية (٣٠) والبرئ من الأنانية.

وفى رواية يردنا الحدث فيها عن طريق راوٍ يستخدم ضمير المتكلم، تصبح معرفتنا محدودة للغاية على حد قول هينز، وتصبح قابلية الراوى للوقوع فى الخطأ هى القاعدة. إذ إننا لا نجد أنفسنا إزاء «كاتب أول» أو إنسان يعلم كل شىء يعطينا المنظور الصحيح الذى نرى من خلاله الحدث. وليس لدينا سوى داويل يجلس متحيرا فيما لا يعرف(٣١). وهكذا يصبح استخدام الراوى لضمير المتكلم استخداما وظيفيا فى رواية هى:

«دراسة فى الصعوبات التى تضعها طبيعة الحياة التى نحياها بين الإنسان وبين رغبته فى المعرفة» (٣٢).

وبينما نجد تفسير هينز للرواية تفسيرا فريدا، يمكن أن نتبين اتجاهين رئيسيين يتصلان أحيانا ببقية التفسيرات مهما بدت غير متماثلة. وفى كل من هذه التفسيرات يتم تفسير الرواية إما فى ضوء

الصراع الذى يقوم عليه الحدث، أو فى ضوء التعليق الملىء بالمعنى عن طبيعة الأزمنة الحديثة الذى تصدره الرواية وفقا لرؤية كل ناقد على حدة.

ويشارك بلاكمور (R. P. Blackmour) كلاً من هافلى وميكسنر وجوس فى تفسير الرواية فى ضوء الصراع الرئيسى الذى يدور فيها[٣٣]. والصراع، وفقا لبلاكمور، هو صراع الفرد ضد المجتمع، وإدوارد أشبيرن هام هو الضحية الرئيسية لهذا الصراع:

«وإدوارد إقطاعى بروتستانتى، وقد ساهمت الكاثوليكية الرومانية لزوجته فى استكمال الخراب الذى أنزلته به الإقطاعية البروتستانتية وطبيعته الشهوانية. والإقطاعية جنبا إلى جنب مع الكاثوليكية الرومانية والشهوانية الحسية تمثل قوى تحول بين الناس فى هذه الرواية وبين القدرة على التعامل مع الحياة الحقة، وتصيب علاقتهم معها بالتعقيد» [٣٤].

أما ريتشارد كاسيل (Richard Kassell) فيقدم تفسيرا للرواية هو فى جوهره ذات التفسير الذى يقدمه كل من ميكسنر وجوس[٣٥]، ولكن كاسيل يعرف الرواية تعريفا يغطى الاتجاهين الرئيسين، أى فى ضوء الصراع الذى تتبعه الرواية والتعليق الذى تصدره عن الأزمنة الحديثة. ويصف كاسيل الرواية بأنها «الأرض الخراب» بالنسبة لمن يكبرون إليوت سنا، ويكبرون جيل هيمنجواى الضائع[٣٦].

ويذهب بول ويلى (Paull L. Willey)[٣٧] إلى ما هو أبعد من ذلك. واهتمامه بطبيعه التعليق الذى تصدره الرواية حول طبيعة الحياة،

يدعوه إلى الإشارة لفورد كرائد. فرؤية فورد للحقيقة لا تتفق ورؤية معاصريه، بل تتفق مع رؤية من لحقوا به، والدنيا التى وصفها فورد هى دنيا إليوت وليست بدنيا من يكبرون إليوت سنا. و العسكرى الطيب تخلق منظورا:

«لعالم تتشظى قواه وتقاليده، لا يتصل فى كثير مع منظور معاصريه، وإن اتصل أحيانا بمنظور كونراد فى كتاباته الأخيرة وإليوت فى كتاباته المبكرة» (٢٨).

ويعتقد جوزيف ويزن فارث (Joseph Weisenfarth) أن مفتاح المعنى الرئيسى فى الرواية يكمن فى افتقاد الاتصال الفعال بين البشر، هذا الافتقاد الذى يأتى كعلامة مميزة من علامات الأزمنة الحديثة (٢٩). ويكتشف ويزن فارث أن التدليل على طيبة الشخصيات ومدى إمكانية الاعتماد عليها من عدمه تدليل يفتقر إلى النهائية، ويسعى لما من شأنه أن يسفر من الناحية النقدية «عن قدر أكبر من الاحتمال وربما من اليقين ذاته». وهو يتوصل إلى أن انعدام التواصل الفعال بين الشخصيات الأربع الرئيسية يشكل الحقيقة التى لا يمكن إنكارها:

«... ويمكن أن نقول ذات القول بالنسبة لليونورا ولداويل، وفلورنس ومارى ونانسى. ونحن لا نعرف على وجه التحديد درجة براءتهم أو إدانتهم. ولكن تتبقى الحقيقة الصلدة التى لا يمكن الخلاص منها و هى حقيقة أن كلاً منهم يعانى، وفى

قلب المعاناة، انعدام القدرة على التواصل بفهم وبفاعلية وفى الوقت المناسب» (٤٠).

ويجد وين فارث أن غيبة التواصل تشكل تيمة رئيسية من تيمات رواية أخرى من روايات فورد، هى **لا مزيد من العروض** (No More Parades). ولكن التيمة فى هذه الرواية لا تندرج فى البنيان مثلما تندرج فى **العسكرى الطيب**. وفى الرواية الأولى يسبغ فورد الدرامية على الهوة المروعة من انعدام الخطاب التى تفصل ما بين الزوج والزوجة، وهو يستخدم فى ذات الوقت وجهتين للنظر؛ وجهة نظر الزوج، ووجهة نظر الزوجة. ومن ثم يتعرف القارئ فى **لا مزيد من العروض** على الحقيقة بينما لا يقترب قارئ **العسكرى الطيب** من الحقيقة فى كليتها؛ إذ يصبح منهج السرد ذاته تدليلا على انعدام التواصل الفعال:

«وفى العسكرى الطيب نتلقى تفسيرا واحدا وهو التفسير الذى يقدمه داويل، ولكن القارئ يقف موقف التفسير من بعض وقائع القصة ... وكل يستطيع أن يخرج بنظرية متسقة قائمة على الاحتمال المنطقى من العلامات التى يتلقاها، وما من أحد يملك أن يصل إلى اليقين. ومن ثم فبنيان العسكرى الطيب هو بمعنى معين (وليس بالمعنى الازدرائى) المعادل الموضوعى لمعنى الرواية الأكيد وهو الافتقار إلى التواصل الفعال» (٤١).

ويذهب أمـبـروزو جـوردن (Ambroso Gordon) إلى أن الرواية رواية حـرب، ويدرج الصـمت كـالبذرة التى تنشـأ منهـا الرواية[٤٢]. والصمت، كمـا يعرف هنا، هو ذلك النوع من الصمت الذى لا يقطعه الكلام وإنما يؤكده، وهو صمت يستمر رغمـا عن الكلام مثيرا لهذا الفراغ الذى يكمن فى جوهر الوجود:

«... ولا يتراجع الصمت بسهولة، والحديث الذى يكشف عن دنيا منظمة قد يقطع الصمت، ولكن من المشكوك فيه أن يفعل لأن هذا الحديث يشير بدوره بإلحاحه المجنون إلى نوع آخر من الصــمت يقـوم لا على التكتم ولكن على الفــراغ، على الخواء الذى يكمن وراء كل حديث، فراغ اللاشئ الذى يحاول الحديث عبثا أن يحجبه» [٤٣].

وترتبط الحرب العالمية الاولى بفقد الإنسـان للبراءة ولحاسة النظام، ولاكتشـافه لحالة «اللاشئ» وفـقـا لجـوردن[٤٤]. ويتم نسج صورة الإنسان الحديث بعد هذه المتغيرات فى الرواية:

«وفى نسيج السرد يتم بمهارة شديدة إدراج السقوط المقبل، ونهب رومـا المتوقع، والجنون الآتى، بطرق عديدة بعضـهـا لفظى. وتتضح ملامح عالم معين يثير الانتباه. فحالة اللاشئ تحاصر داويل كما تحاصر لير أو هاملت، جان بول سارتر أو مـسـتـر مـاكيش أو نادل هيـمنجـواى. وفى رواية داويل للأحـداث تطفو على السطح دائمـا كلمـة «لاشئ» فى صـيغ

تتردد باستمرار، وتتزاوج ذات الكلمة مع كلمات أخرى لتوحي بالتفاهة المتناهية من ناحية وبالإبادة الكاملة من ناحية أخرى» (٤٥).

والصمت المخيف ليس مجرد مسألة لفظية، بل هو يدرج أيضا في بنيان الرواية كما يتجسد في شخصية نانسي، وهي واحدة من بين الكثير من شخصيات فورد الخرس(٤٦). ومع ذلك لا يتم سجننا كقراء في هاوية الصمت، وفقا لجوردن، إذ يُسمح لنا أن نتراجع بعد أن نطل عليها، وعدم الاكتمال هذا يتواءم مع الجو العام في الرواية، فما من شئ نهائي، وما من تيار يجمع الأشياء تجاه نهاية سريعة ومحتومة (٤٧) ، ولكن الظلمة رغم كل شئ ظلمة خصبة كما هي في شعر إليوت:

«والظلمة الكلية تحمل في ثناياها التطهير بمعنى ما كما هي في قصائد ت. س. إليوت وذلك في ظل التهديد بالإبادة، وبصمت الحرب المتدفق. وتقف الظلمة بهذا المعنى في تضاد مع انعدام اليقين في عالم الشفق وارتعاشة الدنيا، ونانسي هي الدنيا المرتعشة» (٤٨).

* * *

يختلف النقاد في تفسير مغزى تردد تاريخ واحد هو تاريخ ٤ أغسطس طيلة النص وفي اتصال بكثير من الأحداث. وتردد هذا التاريخ يُشكل سببا من الأسباب التي دعت أمبروز جوردن إلى وصف

الرواية كرواية حرب، رغم حقيقة أن تاريخ ٤ أغسطس ١٩١٤، وهو يوم بدء الحرب العالمية الأولى، لا يذكر فى الرواية على الإطلاق، إذ ينتهى الحدث قبل سنة من بداية الحرب. ومع ذلك فتحركات عائلة أشبيرن هام وداويل عديمة الجدوى تحدث فى ظل الحرب[٤٩]. وتكرار ذات التاريخ مرتبطا بالعديد من الأحداث الرئيسية فى الرواية لا يمكن أن يقوم على المصادفة:

«يتكرر وقوع الأحداث للشخصيات فلورنس وداويل فى أو من خلال الرابع من أغسطس فى عدد من السنين ١٨٧٤، ١٨٩٩، ١٩٠١، ١٩١١، ١٩١٣، وقد ولدت فلورنس فى الرابع من أغسطس، وبدأت رحلتها حول العالم مع عمها المسن فى ذات اليوم، وأصبحت عشيقة لشاب اسمه جيمى، وفى فترة تالية عشيقة لإدوارد، فى الرابع من أغسطس، وانتحرت بعد ذلك بتسع سنوات فى الرابع من أغسطس أيضا.

ولكن لماذا؟ ما معنى هذه المصادفات المركبة التى تقترب من حد العبث؟» (٥٠).

ويصبح اليوم الذى يشير إلى بداية الحرب العالمية الأولى محورا يدور حوله الكتاب، وهو محور يمثل نقطة مروعة، ساكنة، وإن كانت حبلى بمتغيرات لا نهاية لها:

«ويكتسب هذا التاريخ بالنسبة إلى فورد أهمية خاصة فهو يوم العار. وقبل هذا التاريخ أى فى الثالث من أغسطس بدت الدنيا لفورد مألوفة كما كانت عليه فى أية سنة ماضية» (٥١).

ويكرس روبرت راى (Robert J. Ray) مـقـالـه لدراسـة أسلوب الرواية، ويرجع تكرار تاريخ ٤ أغسطس إلى بعض الحيل التقنية التى يستخدمها فورد لتدعيم الأحداث المتصاعدة والتيمات والأنماط السائدة (٥٢). ويستخدم فورد، وفقا لراى، أربع حيَل تقنية رئيسية:

«وإلى جانب ثروة من الحيل البلاغية القائمة على التصوير، يعتمد فورد على أربع تقنيات أسلوبية: تكرار عناصر الموضوع مما من شأنه أن يخلق منظورا متسقا للدنيا، التوازى الذى يوحى بالحركة تجاه نهاية لا هدف لها، ويجسد فى ذات الوقت النظام الذى يكمن خلف الفوضى المتبدية، والافتراض على سبيل الجدل الذى يكشف عن انعدام مقلق لليقين عند الراوى جون داويل، والرفض الذى يشير إلى استجابة سلبية من جانب الراوى للمشاكل التى تواجه الإنسان فى العصر الحديث» (٥٣).

ويخدم تكرار تاريخ واحد فى ارتباط بأحداث ذات مغزى أكثر من تقنية من التقنيات الرئيسية التى يستخدمها فورد، كما لخصها راى، فهو يخدم تكرار عناصر الموضوع، هذا التكرار الذى يخلق رؤية متسقة للدنيا، وهو يخدم التوازى الذى يتضمن «حركة بائسة تجاه نهاية لا هدف لها»، كما أن تكرار ذات التاريخ من شأنه أن يبرز النظام الكامن خلف فوضى الحياة (٥٤).

والتاريخ المتكرر فى الرواية لا يتطابق دائما مع التسلسل الزمنى، وبناء على انعدام التطابق هذا تذهب كل من باتريشا ماك

ويروس جولدن إلى أن التكرار وانعدام التسلسل الزمنى يشكلان حيلة تقنية يعمد إليها فورد ليكشف عن طبيعة الراوى المتمسك بالخرافات وولعه ببناء «دورات زمنية خفية (٥٥). ويحبذ الناقدان استخدام الكاتب للخرافة لتقديم صورة حقيقية للحياة، إذ إن الإيمان بالخرافة يعطى التبرير للكثير من الأفعال الإنسانية:

«والخرافات، والإيمان بالحظ والهواجس تقوم بدور مهم فى الدوافع الإنسانية، إلى حد أن الروائى الذى لا يفهم مثل هذه المشاعر لا يستطيع بحال أن يصور أكثر الأحداث الإنسانية تصويرا كاملا» (٥٦).

ويلح تاريخ الرابع من أغسطس على فورد إلحاحا شديدا كما يتضح من كتابين من كتبه فى فترة ما قبل الحرب(٥٧). وإلى جانب الإشارة إلى الحرب التى خاضها فورد كمجند، نجد أن لهذا التاريخ مغزاه فى حياة فورد الخاصة. وقد كتبت رواية **العسكرى الطيب** خلال فترة مظلمة من فترات حياة فورد، فقد فشلت زيجته واستحال الطلاق لأن الزيجة كانت زيجة كاثوليكية. ورافقت الفضائح علاقة الحب التى قامت بينه وبين الروائية فيولت هنت، وانتهت هذه العلاقة نهاية بائسة. وتعقدت الأمور المالية ودائرة الأصدقاء تضيق، واشتعلت الحرب وانضم لها فورد رغم سنه المتقدم، واستطاع فى نهاية المطاف أن يتجاوز أزمته وأن يخرج سالما من سنوات مضطربة. ولكن الكاتب لا يكتسب المادة فى سهولة ودون ألم، على حد قول جراهام جرين فى مقدمته لرواية **العسكرى الطيب**(٥٨). ويرى جرين فى الكتاب محصلة لفترة صعبة فى حياة فورد:

«وليس الروائى بالنبات الذى يسمد بالغذاء من الأرض والهواء بطريقة ميكانيكية: التوصل إلى المادة ليس بالأمر السهل ولا يسع الإنسان سوى أن يتساءل : أية آلام مبرحة من آلام الإحباط والخطأ تكمن خلف «أكثر القصص حزنا»»(٥٩).

- ٢ -

أقدم فى هذا الجزء من هذه الدراسة تفسيرى الخاص لرواية فورد **العسكرى الطيب**، ويعتمد هذا التفسير على دراسة تحليلية للنص، تدعمها الإشارة إلى آراء فورد حول متطلبات الرواية. وقد اقتضانى هذا التفسير معرفة صميمة بالرواية وألفة مع آراء فورد النقدية وفهم للخلفية الثقافية التى ينتمى إليها.

وقد بنى فورد الرواية على أساس أنها سجل للتغير، أى سجل لانتهاء حقبة من الزمن، وخروج الأزمنة الحديثة إلى حيز الوجود. والحقبة التى انتهت هى حقبة الرومانسيين أو «السنتمنتاليين» كما يسميهم فورد جريا على عادة النقاد الألمان. والسنتمنتاليون أو ذوو النزعة العاطفية رجال متصالحون كل التصالح مع عالم يبدو لهم منظما وفقا لقاعدة أو أخرى ومفهوما، عالم يتقبلونه تقبلاً كاملاً بمدى

ما تبدو فيه الحقيقة حقيقة كلية موحدة ومتناغمة ومحملة بالمعنى. ويرافق هذا الموقف السنتمنتالى من الحياة الاعتقاد فى قدرة الإنسان على السيطرة على مجريات الأمور فى الكون، وعلى تحقيق التقدم، وعلى إيجاد الجنة على الأرض. ويقترن بهذا الاعتقاد السنتمنتالى الإيمان بالديمومة والاستقرار وتفرد الإنسان الفرد. ويعتقد فورد أن المتغيرات قد أجهزت على هذه الحقبة وأنهتها لتحل م لها حقبة جديدة تحمل صفات تكاد أن تكون متضادة مع صف ت حقبة السنتمنتاليين، وهذه الحقبة الجديدة تقوم على الحداثة التى تنأى بها عن صفات الحقبة البائدة، مستمدة خواصها من خواص أزمنة حديثة.

وفى الأزمنة الحديثة تعانى حساسية الإنسان الحديث، كما تعانى رؤيته للحقيقة، متغيرات جذرية. والإنسان الحديث يقف مغتربا تماما فى عالم يستعصى على الفهم، وفى ظل حقيقة يعوزها التناغم والاتساق. والعالم يبدو الآن للإنسان الحديث كعالم يفتقر إلى النمط العام الذى يتحكم فى مجرياته ويسترشد الناس بهداه، والحقيقة تتبدى الآن كسلسلة لحظات متشظية مفتقرة إلى الصلة بعضها والآخر ومعدومة المعنى. والإنسان الحديث وقد تعرى الآن من كل حق له فى المعرفة وفى التفرد لابد وأن يتوامم مع التقاليد التى تشكل النمط الوحيد فى عالم يفتقر إلى النمط . وفى الأزمنة الحديثة يقف الإنسان حائرا منعدم الحيلة ومعزولا، بعد أن فقد الحس بالنظام والديمومة والاستقرار.

وهذا هو سجل التغير الذى يرصده فورد فى العسكرى الطيب، ويرصده، إمعانا فى المفارقة، من وجهة نظر داويل آخر السنتمنتاليين، فى زمن تم فيه فعلا التغير وأصبحت فيه المواقف السنتمنتالية للفترة المنقضية مجرد وهم أو كذب. وليست رواية العسكرى الطيب بقصة عائلة أشبيرن هام أو عائلة داويل بقدر ما هى قصة المتغيرات الحديثة التى طرأت على حساسية الإنسان الحديثة وعلى رؤيته للحقيقة.

ووجهة نظر داويل آخر السنتمنتاليين التى يردنا الحدث من خلالها، وهى وجهة نظر معادية لما حدث من متغيرات، رافضة لها، تمد الرواية ببنيانها القائم على الازدواج الملتبس وكذلك بهذه السلسلة من المفارقات. وداويل الذى يتتبع المتغيرات فى الحساسية الحديثة، يقاوم كل ما يتوصل إليه من معرفة فى هذا الاتجاه إلى أن ينتهى بالتسليم بالتغير، والتسليم الأخير ليس بالأمر السهل لأن داويل هو نتاج لحساسية مضادة لهذه الحساسية الحديثة.

* * *

والتيمة الرئيسية كما تم تعريفها ليست بالغريبة على فورد ولا بالجديدة عليه، بل تتبدى بذورها فى بعض أعمال فورد النقدية السابقة على **العسكرى الطيب**. ويشير فورد فى كتابه **الموقف النقدى** (١٩١١) إلى المتغيرات فى الحساسية الجديدة، وإلى عجز الإنسان الحديث عن تبين نمط ما يتحكم فى مجريات الأمور:

«أصبح من المستحيل تبين أى نمط فى البساط، وربما استطعنا أن نطيل فى تأمل الحياة اليوم، وإن كان من المستحيل أن نراها فى كليتها» (٦٠).

وفى كتاب للذكريات صدر فى ذات العام يعود فورد إلى ذات الفكرة:

«نحن نفقد الحس بالكل، أكثر وأكثر يوما بعد يوم، الإحساس بالتصميم الكلى الكبير، بهذا النسق للطبيعة وقد اندرجت فى خطة معمارية موحدة وعظيمة» (٦١).

ويعتقد فورد أن المتغيرات ترسى خطا فاصلا ما بين الأزمنة الحديثة والماضى، كما ترسى انفصاما تاما بين الحساسية الحديثة من جهة وتلك التى سادت بداية بعصر النهضة ومرورا بالقرن التاسع عشر من جهة أخرى. وفى هذه الفترة الأخيرة وقبل خروج الأزمنة الحديثة إلى حيز الوجود، كان الناس متصالحين مع كون تندرج فيه كل مظاهر الحياة كدليل على كل منظم وفقا لهذه المدرسة من الفكر أو تلك(٦٢).

وتكاد نغمة البكاء تتسلل إلى كلمات فورد وهو يسجل المتغيرات التى طرأت على رؤية الإنسان الحديث للحقيقة. والإنسان الحديث لا يرى الحقيقة ككل متناغم كما رآها السابقون عليه، بل كتيار دافق من لحظات دائبة التغير، منفصلة بعضها عن البعض. ويتأتى علينا أن نسلم بأن هذا، وهذا وحده، هو ما تبقى لنا:

«... (وهذه اللحظات) رهيفة للغاية، عابرة زائلة إلى حد يبدو معه مجرى الحياة كما لو كان موكبا لأشياء متناهية الصغر، كما لو كانت حياتنا الحديثة فى كليتها رقصة للبعوض، يتقدم لنا فيها عدد لا متناهٍ من الأشياء الصغيرة لنتأملها، وفى كل من رقصة الأقزام هذه نجد نغمة من الحداد، من الإذعان، من الشعر» (٦٣).

* * *

يرسى فورد معيارية لقياس مدى حداثة عمل فنان من الفنانين، وهذه الحداثة ترتبط إيجابا وسلبا بمدى قدرة هذا الفنان على الإمساك بالحساسية الجديدة والرؤية الجديدة للحقيقة. والفنان، وفقا لفورد، ملزم بأن يصور عصره من خلال السمات البارزة لهذا العصر. ويطبق فورد ذات المعيارية على مجموعة الفنانين التشكيليين الذين سموا مدرستهم بمدرسة «ما قبل رفائيل»، ويجدهم عاجزين تماما عن الإمساك بخصائص عصرهم. وهؤلاء الفنانون، وفقا لفورد، يزورون الحقيقة حين يحاولون إيقاف التيار المتدفق للحياة، وحين يصورون لحظة هى بطبيعتها لحظة عابرة وديناميكية كما لو كانت لحظة ستاتيكية ومطلقة (٦٤).

وفى سنة ١٩١١ نجد فورد لم يزل ينتظر أن تجد الرؤية الجديدة للحقيقة تصويرها الفنى المكتمل، وأن يظهر الفنان القادر على تصوير الحياة الحديثة فى كليتها:

«الحياة الحديثة حياة غير عادية، ضبابية للغاية وشاحبة للغاية، وإن تبقت بها بعض النقاط المحددة والمجسمة، مما يجعلنى أنتظر دائما الشاعر الذى يستطيع أن يصورها بكل قيمها» (٦٥).

* * *

ضياع عنصر التناغم والديمومة فى رؤية الإنسان الحديث للحقيقة يلون الوجود بنغمة من الحداد، من الإذعان، من الشعر، ويترك الإنسان الحديث حائرا ومعزولا فى ظل عالم عصى على الفهم:

«إذا كنا لا نرى خطة ما تحكم الأشياء الخارجية بل مادية مبنية على المصادفة فى عالم محير، فمن شأن هذا أن يعيدنا إلى أنفسنا أكثر فأكثر فى محاولة لفهم هذا الذى لا يحتمل الفهم» (٦٦).

وهكذا تصبح الحياة بالنسبة إلى فورد سلسلة من الحلقات تحت ظل الموت(٦٧). ويتحتم على الكاتب إن أراد أن يصور الحياة تصويرا أمينا أن يخرج بنموذج لقدرة خارجية لا تصد ولا ترد(٦٨).

ويبدو من المهم أن أشير هنا وفى ظل هذا الإطار إلى نهاية **العسكرى الطيب**. فالراوى يترك وحيدا فى نهاية الحدث مع فتاة مجنونة يقطع صمتها الطويل تعليقان تصدرهما ما بين الحين والحين. ويشير التعليق الأول إلى وضعية البشر، والثانى إلى القوى التى تتحكم فى مجريات الأمور فى الكون. وتقول نانسى معلقة على

حالة البشر : «كرات رياضية» وتثنى فى ذات الوقت معلنة إيمانها بإله قادر على كل شيء.

* * *

يجد فورد فى الانطباعية المنهج الأدبى القادر على تجسيد الرؤية الجديدة للحقيقة وللحياة الحديثة فى كليتهما. وقد تبنى فورد الانطباعية أول ما تبناها فى روايتى الوارثون (١٩٠١) ورومانس ١٩٠٢ اللتين كتبهما بالتعاون مع جوزيف كونراد. ولكن الانطباعية كمنهج لا تعطى ثمارها بمثل ما تعطيها فى العسكرى الطيب حيث يتوحد الشكل والمضمون وحدة لا انفصام لها.

ويتم تصوير الحدث فى العسكرى الطيب كما ينطبع فى وعى الراوى داويل، وبدلا من التسلسل فى تفتح الحدث تحل النقلة فى تيار الوعى غير متقيدة بزمان أو مكان ، ومحيطة بكل عناصر التجربة التى تتناولها، ومتيحة للتعارض بين مشاهد ومواقف مبنية على المفارقة، مما من شأنه أن يتيح تصوير الحقيقة فى كليتها تصويرا كاملا. ومن منظور داويل ووفقا لانعكاس الانطباعات فى وعيه، يتم الإمساك باللحظات العابرة غير المتصلة بكل عناصرها العصية وإرساء التعارض فيما بينها وتوحيدها فى نهاية المطاف، ويصبح الافتقار إلى النظام وإلى الاستمرارية والمعنى كامنا فى المنهج بمدى ما هو كامن فى المضمون، إذ إن المنهج يمنحنا شبيها بالتجربة الفوضوية وقد اندرجت فى نمط الفن. ومن شأن هذا أن يملى النمط على حقيقة تفتقر إلى النمط، والنظام على كون يفتقر إلى النظام،

والمعنى على حياة لا معنى لها. ويتم استخدام وجهة نظر داويل استخداما دراميا مبنيا على المفارقة التى تترتب على إرساء التعارض ما بين الماضى والحاضر وما بين الوهم والحقيقة. والراوى الذى يقدم لنا حاضر الحدث ينتمى إلى الماضى، وداويل آخر السنتمنتاليين الذى يعتبر المعرفة حقا شرعيا من حقوق الإنسان ويؤمن بحياة ذات معنى، هو ذاته الذى يكشف لنا عن غياب المعرفة والمعنى فى الحياة.

ويرتبط دفاع فورد عن الانطباعية كمنهج بضرورة توفر عناصر محاكاة الواقع محاكاة قائمة على عنصرى الضرورة والاحتمال. والانطباعية وفقا لفورد هى أعظم اكتشاف فى الفن الأدبى(٦٩)، لأنها تعطى العمل الفنى الوجه المشوش للتجربة الإنسانية. وتأثير الرواية ينبغى أن يكون شبيهاً بتأثير التجربة فى الحياة:

«... ومنهج تقديم المقابلات بين الشخصيات بطريقة غير مباشرة ومتقطعة هو منهج عظيم من حيث يعطى انطباعا بالتركيب. بالوميض، بالضبابية التى هى الحياة» (٧٠).

ويعلق فورد أهمية على عنصر الاختيار الذى وصفه بأنه أعظم وظائف التعبير(٧١). ذلك لأن عنصر الاختيار يضيف إلى الشعور بوجود قوة خارجية تُسيرّ الإنسان، قوة لا تصد ولا ترد.. ومن خلال اختيار كل حادثة وكل كلمة، وكل ما قد يبدو أنه استطراد، يتقدم الحدث إلى نهايته المحتومة، خارجا بالتشابه مع قدرة خارجية تتحكم فى الكون(٧٢). وفى **العسكرى الطيب** نجد هذا التشابه المتكامل

للحياة بتجاريها المشوشة، وبهذه القدرة الخارجية الغامضة التى تبدو كما لو كانت تُسيِّر الشخصيات ومجريات الأمور.

* * *

فى كتاباته النقدية يعلق فورد أهمية كبرى على مفتتح الرواية. ومفتتحات الرواية، وفقا له، إما أن تكون درامية أو تأملية، تمسك بانتباه القارئ بمشهد درامى، أو بإرساء المفتاح لكلية المعنى فى الرواية «وروايتنا المثالية لابد وأن تبدأ بمشهد درامى، أو بنغمة توحى بكلية الكتاب»(٧٣). ولكن مفتتحات الرواية هى «بالضرورة مسألة حل وسط»(٧٤). ولابد من التوصل إلى حل ما يمسك بانتباه القارئ ويرسى النغمة التى توحى بالمعنى فى ذات الوقت.

ويتحقق التوازن المطلوب فى مفتتح **العسكرى الطيب** الذى يثير انتباه القارئ ويوحى بالمعنى فى الكتاب فى كليته.

* * *

ويتم إرساء التيمة أو الموضوع بكل أوجهه المتعددة فى الفصل الأول من الجزء الأول من رواية **العسكرى الطيب**. وتكشف التيمة عن نفسها بالتدريج والراوى يحاول عبثا التمسك بالأوهام القديمة، ويقاوم اكتشاف غيبة النمط العام الذى يوجه الفعل الإنسانى، ويدفع عنه المتغيرات فى الحساسية وفى رؤية الحقيقة بعيدا. وفى البداية نجد قدرة الراوى على المعرفة محدودة فى حدود ضيقة من حيث

تقتصر على الإشارة لانعدام المعرفة بعائلة آشبيرن هام والطبقة الأرستقراطية الإنجليزية التى ينتمى إليها.

«عرفنا، زوجتى وأنا، كابتن ومسز آشبيرن هام جيدا كما يتأتى للواحد أن يعرف الآخر، ولكن بمعنى آخر لم نعرف أى شىء عنهما، وهذه فيما أعتقد حالة ممكنة فحسب مع أناس إنجليز. لم أعرف عنهما أبدا شيئا، كما أكتشف الآن وأنا أجلس أخمن ما أعرف عن هذا الموضوع الحزين» (٧٥).

ولكن دائرة انعدام المعرفة لا تلبث أن تتسع مشيرة إلى البشرية عامة وإلى الكون فى كليته، بدلا من الإشارة إلى طبقة محددة فى مجتمع محدد:

«لا أعرف، وما من شىء يهدينا. وإن كان كل شىء يتصل بمسألة بسيطة كأخلاقيات الجنس يبدو ضبابا وغائما، فما عسى أن يرشدنا فى غير هذه المسألة من أخلاقيات أكثر رهافة فى الصلات الإنسانية والارتباطات والنشاطات؟ هل يعنى هذا أن نفعل على هدى حوافزنا فحسب؟ الظلمة تعم كل شىء» (٧٦).

و«أكثر القصص حزنا» بالنسبة إلى داويل آخر السنتمنتاليين ليست قصة خيانة زوجته له مع صديقه إدوارد آشبيرن هام، ولا غراميات الأخير المتعددة ولا حقد لينورا الأسود، بل قصة التغيرات فى الحساسية وفى رؤية الحقيقة، وضرورة التسليم بهذه المتغيرات.

وداويل يشعر بضرورة تسجيل هذا التغير فى الأزمنة الحديثة بمدى ما ينتمى هو إلى ماضٍ بائد، وإلى أناس «تمزقوا إربا» وإلى مدينة تم نهبها:

«وقد تسأل لم أكتب، ومع هذا فأسبابى متعددة. وليس بالمستغرب على أناس شهدوا نهب المدينة أو تمزق الناس إربا أن يشعروا بالرغبة فى تسجيل ما شاهدوا لصالح ورثة لا يعرفونهم أو أجيال بعيدة للغاية، أو إن أردت لمجرد استبعاد المشهد من عقولهم» (٧٧).

وفيما بين بداية ونهاية الفصل الأول تتبدى عناصر مكملة ومدعمة للتيمة الرئيسية. والراوى يحاول، رغم الحقائق، أن يوقف الزمن، وأن يبقى على رؤية تمزقت لعالم منظم ومفهوم وذى معنى. ولكن التباكى على غيبة الديمومة والاستقرار لا يلبث أن يتبدى جنبا إلى جنب مع حس حاد بالغربة والعزلة يتفاقم حين تفشل محاولة إيقاف الزمن والارتداد إلى ما كان:

«الديمومة؟ الاستقرار؟ لا أكاد أصدق أنها ولت، لا أكاد أصدق أن الحياة الهادئة التى هى أشبه برقصة دقيقة، قد تلاشت فى أربعة أيام انطوت على الانهيار الكامل بعد تسع سنين وستة أسابيع» (٧٨).

ومن جديد تنهار المطلقات القديمة وتحل محلها نسبية الأشياء:

«وإذا كنت قد ملكت لمدة تسع سنوات تفاحة طيبة معطوبة فى الصميم، واكتشفت عطبها فحسب بعد تسع سنوات وستة أسابيع تقل بأربعة أيام، ألا يحق لى أن أقول إننى تملكت تفاحة طيبة؟» (٧٩).

ويتتالى فى الفصل الأول تراكم التضاد ما بين الأوهام الماضية والحقائق الحالية، مفسدا على داويل محاولته لإيقاف الزمن، والصلة الحميمة بين عائلة داويل وعائلة آشبيرن هام ليست رقصة دقيقة «ولكنها سجن ملىء بالهستيريا»(٥٤). والتفاحة الطيبة التى ملكها داويل قطعا معطوبة. والفجوة ما بين الوهم والحقيقة فى الدائرة الضيقة الحميمية توحى بانعدام القدرة على التوصل إلى الحقيقة فى الدوائر الأوسع:

«ومع ذلك، فما عساى أن أعرف إن لم أعرف أن حياة المدفأة وغرفة التدخين وحياتى كلها قد انقضت فى هذه الأماكن؟» (٨١).

* * *

وخلال الجزء الأول والثانى من كتاب يستوعب أجزاء أربعة، يحاول الراوى تجنب اكتشاف يتأتى التوصل إليه عن طبيعة الكون ومنظور الحقيقة. وتتجه محاولة داويل إلى تجنب اكتشاف الغموض فى طبيعة الأشياء. وتعنف محاولة التجنب هذه بمدى ما يتمسك داويل

بإيمانه بعالم منظم وبحقيقة ذات معنى. ولكن الاكتشافات التى يتوصل إليها، بعد موت كل من فلورنس وإدوارد وتطور الأحداث، تجعل الفرار مستحيلا.

وجنبا إلى جنب مع إيمان داويل آخر السنتمنتاليين بوجود جنة على الأرض، ينمو بصورة مضطردة الإدراك بأن الديمومة مستحيلة لأن الوجود يتكون من لحظات متشظية مفتقرة إلى المعنى. ويتمنى داويل لو كان فى المقاطعة الفرنسية بروفنس حيث الجنة على الأرض، وحيث تصبح أكثر القصص حزنا قصصا مرحة [٨٢] ، وحيث الأشياء التى تبدو جميلة هى بالفعل جميلة وبصورة دائمة، وحيث يمكن التوصل إلى المعرفة والتناغم والديمومة والاستقرار. ولكنه يدرك فى ذات الوقت ألا جنة هناك على سطح الأرض، ولا حقيقة يمكن أن يمسك بها لأن الحقيقة ليست سوى «بقع ملونة فى لوحة هائلة»[٨٣]. ويقر فى وجدان داويل تدريجيا أن ليس من الممكن أن يمسك بالحقيقة أو يفهمها، حتى لو اتصلت هذه الحقيقة بدائرة قريبة له للغاية. ويقول داويل وهو يقيم تسع سنوات من علاقة حميمية مع إدوارد أشبيرن هام:

«كيف يتأتى أن يحقق الإنسان سنوات تسعاً ولا يملك أدنى دليل على أنه فعل؟ لا شيء على الإطلاق.. أتفهم؟.. أما فيما يتصل بالتجربة ومعرفة الواحد ببقية البشر فلا شيء أيضا» [٨٤].

وتتسع دائرة انعدام المعرفة حتى تصبح النمط السائد فى منظور الحقيقة وفى حساسية إنسان العصر الحديث، وهى لا تقتصر على

دائرة من الدوائر بل تشمل كل الدوائر، ولا علي فترة ماضية، بل فترة تمتد حتى اللحظة الراهنة، ونحن لا نعرف حتى ذلك الذى توهمنا أننا عرفنا:

«بعد خمس وعشرين سنة من الاختلاط بالآخرين، ينبغى أن يكون الإنسان قد توصل إلى معرفة ما عن الآخرين، ولكنه لا يتوصل» (٨٥).

وتختفى الأوهام القديمة بالتدريج لتعطي منظورا لحساسية إنسان هذا العصر الجديد، ولمنظوره للحقيقة كحقيقة هشة ونسبية، كحقيقة بلا روى ولا نظام، كحقيقة متشظية تتكون من عشرات من اللحظات العابرة لا يتصل بعضها بالبعض الآخر.

* * *

ومع بداية الجزء الثالث من الرواية نلاحظ تغيرا تدريجيا، وإن كان ملحوظا، فى الأسلوب الذى يستخدمه داويل. وداويل لا يلجأ الآن بكثرة، كما اعتاد أن يفعل فى الجزء الأول والثانى، إلى النفى، والافتراض الجدلى والبلاغى؛ تلك السمات التى لونت موقفه المتردد حتى نهاية الجزء الثانى. ويختفى الموقف المتردد ليفسح المجال لموقف يكاد أن يكون مبنيا على يقين قائم على الإذعان والتسليم بعد أن تقبل الراوى حقيقة أن الكون يفتقر إلى النظام، والحقيقة إلى المعنى. ويكتسى الأسلوب بسيطرة أكبر، لأن الراوى لا يسرد الآن متحيرا مذهولا، بل يسرد فى انتظام، وهو لا يقدم لنا فى هذا الفصل الثالث افتراضات جدلية بل يصدر الأحكام :

«وقد أصبحت الآن أشبه ما أكون بالشكاك فى الدوافع الإنسانية فى مثل هذه الأمور، وأعنى أن من المستحيل الإيمان الآن بدوام حب الرجل أو حب المرأة» (٨٦).

والراوى يتقبل الآن حقيقة انعدام الديمومة والاستقرار، ويذعن الآن لمنظور يرى الحقيقة هشة عابرة، نسبية لا مطلقة، فى علاقات الحب التى أدرجها من قبل كمطلق من المطلقات. والإذعان للمنظور الجديد للحقيقة إذعان مصحوب بالحزن والأسى. والراوى يعمم وكل ما هو جميل يصبح مفتقرا إلى الجمال، وكل ما حسبه مطلقا يستحيل إلى نسبى، واختلاف الحساسية واختلاف المنظور إلى الحقيقة هو، وهو وحده دون غيره، الذى يشكل أكثر القصص حزنا:

«ولكن هذه الأشياء تمر عابرة، وفى حتمية تمر كما تمر أشعة الشمس عبر الساعة الشمسية. وهذا شئ محزن ولكنه كذلك، تصبح صفحات الكتاب مألوفة، والطريق الجميل قد طرقه الناس مرات عديدة. هذه هى أكثر القصص حزنا» (٨٧).

ويدرك الآن داويل استحالة تعريف ما هو عابر، وغير متسق، ودائب التغير، وما هو ضبابى وعرضى، أو إدراجه فى نسق بعد أن تبين غيبة نمط يتحكم فى الكون ويهدى الفعل الإنسانى. ويعانى فيما يعانى مفهوم الشخصية الذى استقر طويلا فى الأذهان كمفتاح للتعرف على الذات والآخر:

«لا يستطيع شئ ما فى حالتى الفكرية الراهنة أن يجعلنى أجرى أبحاثا عن شخصية أى إنسان. فمن فى هذه الدنيا

يملك أن يمنح إنسانا ما شخصيته؟ من فى هذه الدنيا يعرف قلبه أو قلب الآخر؟ ولا أعنى أن الواحد لا يستطيع أن يخرج بتقدير عام للطريقة التى يتصرف بها شخص معين، ولكن الواحد لا يستطيع أن يتنبأ على وجه اليقين. وما لم يصل الإنسان إلى مثل هذا اليقين فالحديث عن «الشخصية» حديث بلا فائدة» (٨٨).

ويسجل الجزء الرابع نهاية كل من إدوارد ونانسى روفورد والأوضاع تقود الأول إلى الانتحار والثانية إلى الجنون، كما يسجل بمعنى من المعانى نهاية الراوى داويل وقد بقى وحيدا ليرعى فتاة مجنونة. وينتهى الكتاب بحلم الجنة على الأرض وقد تبدد، وما من شئ تبقى سوى الجحيم:

«وقد طفت خلال بروفنس مكتملة، وكل بروفنس لم تعد تعنى شيئا. ولم أعد الآن أسعى إلى الجنة فى أشجار الزيتون، إذ ليس هناك سوى الجحيم» (٨٩).

وعلى طيلة الكتاب الرابع تتردد الأسئلة : لماذا؟ ولأى هدف؟ وما هو الدرس المستفاد؟ فى أشكال مختلفة دون أن نلقى جوابا، إذ لم يعد لا الراوى ولا القارئ ينتظر جوابا، والأسئلة والأمر كذلك أسئلة بلاغية، تقرر ما هو واقع من وجهة نظر آخر السنتمنتاليين الذى يقر بالتغيير وإن لم يتقبله أبدا، والذى يعنيه التغيير فى الحساسية ومنظور الحقيقة بالنسبة إليه هو نهاية العالم الذى عرفه وأحبه:

«لماذا ينحدر الناس فى مسار الحياة، لماذا يسببون التعاسات والأوجاع وعذاب العقل والموت بينما هم ذاتهم يتدهورون؟» [٩٠].

ولكننا كقراء لا نتوقع أية إجابة والحياة تكشف لنا عن ذاتها «كسلسلة من المقاطع تتحرك فى ظل الموت»، وقوة خارجية لا ترحم تطل على الناس، ونتوقف عن توقع أية إجابة وناسى قد أصبحت الآن صورة بلا معنى تجسد حياة بلا معنى:

«وخلال الوجبة تتوقف الشوكة أحيانا فى منتصف الطريق مرة أو ربما مرتين كما لو كانت تحاول استعادة شىء ما نسيته. وإذ ذاك تقول إنها تؤمن بقوة إلهية قادرة على كل شىء أو تنطق بالكلمة الوحيدة «كرات رياضية». ومن الغريب حقا أن يرى الإنسان توهج الصحة الرائع فوق خديها، ولمعان شعرها المعقود وارتكان الرأس إلى العنق ورشاقة اليدين البيضاوين، ويدرك أن كل هذا لا يعنى شيئا.. وأنها صورة بلا معنى[٩١].

* * *

تتبع الرواية، كما سبق وأن قلت، انتهاء حقبة السنتمنتاليين، ملتهبى العاطفة ذوى الاعتداد، العنيدين والصادقين إلى أبعد من المدى المطلوب. وتنتهى هذه الحقبة لصالح حقبة يطلق عليها فورد، ساخرا، اسم حقبة «الأسوياء» أو «العاديين»، وذلك على لسان الراوى دوايل:

«ولابد فيما أعتقد أن يستمر المجتمع، ولا يستمر المجتمع ما لم ينتعش أصحاب الفضيلة والمخادعون بعض الشىء. وما لم

يصدر حكم الانتحار والجنون على العنيدين والصادقين إلى أبعد من المدى المطلوب» (٩٢).

ووفقا لمجريات الأحداث فى رواية العسكرى الطيب يتم استبعاد شخصيتين رائعتين، هما شخصية إدوارد آشبيرن هام وشخصية نانسى روفورد لصالح زوجة إدوارد، لينورا، وهى امرأة عادية للغاية وسوية للغاية، ويتم الاستبعاد لتتزوج لينورا وتعيش سعيدة إلى آخر الزمان، وذلك بمدى ما تمثل لينورا العاديين والأسوياء؛ وذلك لأن مطالبها:

«هى مطالب المرأة التى يريدها المجتمع، امرأة تتمنى تجنب ضياع الأشياء، وترغب فى الحفاظ على المظاهر» (٩٣).

ولا يتبقى فى عالم ضاع منه النمط والنسق والمعنى سوى العرف أو التقاليد يستظل الناس بها ويهتدون بهديها، وتدمر هذه التقاليد، دينية كانت أم اجتماعية، التفرد والتميز فى اضطراد وفى حتمية. وكان لابد وأن يمضى إدوارد. إنه من السنتمنتاليين الذين انقضت حقبتهم لصالح حقبة حديثة ترفض التميز والتفرد، وترفض نتيجة لذلك السنتمنتاليين:

«وأعتقد أن قواعد السلوك والتقاليد المرعية تعمل عمياء وفى اضطراد للحفاظ على النمط العادى، والقضاء على الأفراد المعتدين بذواتهم غير العاديين. وقد كان إدوارد رجلا عاديا. ولكن كان فيه الكثير من «السنتمنتاليين»، والمجتمع لا يحتاج إلى كثرة من السنتمنتاليين» (٩٤).

وتكتسب التيمة كل أبعادها وداويل آخر السنتمنتاليين المحكوم عليه بدوره بالفناء يجلس أمام فتاة مجنونة تكرر ما بين الحين والحين إيمانها بوجود قوة إلهية قادرة على كل شىء، وقد انقضى القديم بكل معتقداته ومواقفه مفسحا الطريق للحديث والجديد، وتجربة الجنة قد تمخضت عن الجحيم، والسعى إلى نمط يسبغ المعنى على الفعل الإنسانى وقد أسفر عن «اللاشى» فى قلب الوجود، وقوة خارجية لا تقهر تراقب بلا مبالاة الضياع والتحلل وانعدام المعنى.

* * *

يعتمد تعريفى للتيمة الرئيسية أو الموضوع على افتراضين: الأول هو مصداقية الراوى داويل التى يمكن الاعتماد عليها، والثانى هو التشابه، رغم التباين المظهرى البادى للعيان، ما بين شخصية داويل وشخصية إدوارد آشبيرن هام، وكلاهما ينتمى إلى حقبة ماضية وبائدة هى حقبة السنتمنتاليين. ويدعم الافتراض الأول معظم نقاد فورد، بينما مازال الافتراض الثانى فى حاجة إلى تدليل. والتشابه ما بين الشخصيتين ليس تشابها فى الأفعال التى تباعد فيما بينهما، ولكنه تشابه فى الحساسية وفى منظور الحقيقة. وأنا أؤمن بصلاحية العبارة التالية التى جاءت على لسان داويل مسجلة لأوجه الشبه بينه وبين آشبيرن هام وأوجه الاختلاف:

«وأعتقد أنى بدورى أنتمى، بطريقتى الأضعف، إلى نوعية مشبوبى العاطفة العنيدين، الصادقين أكثر مما ينبغى، إذ إنى لا أستطيع أن أحجب عن نفسى حقيقة أنى أحببت

إدوارد آشبيرن هام، وأنى أحببته لأنه كان مجرد ذاتى أنا.
ولو ملكت شجاعة وخصوية وربما بنيان إدوارد آشبيرن هام
لكنت فيما أعتقد قد فعلت ما فعل» (٩٥).

وقد يبدو داويل، بقصوره الجنسى وعجزه عن الفعل، القطب المضاد لآشبيرن هام بفحولته وبفعله الدائب والمتجدد. ولكن الوضع ليس بكذلك، فهما من حيث الحساسية والمنظور إلى الحقيقة ينتميان إلى الماضى دون الحاضر، وإلى نفس النوع، فكلاهما من «السنتمنتاليين». وما يهمنى هنا هو كيف بنى الكاتب ببراعة الشبه بين الشخصيتين فى جسد الراوية.

و«السنتمنتالى» بالنسبة إلى فورد هو من يملك العاطفة و«النزعة الرومانسية». وتكتسب الكلمة كما يستخدمها فورد أبعادا محددة أحيانا، وتمتد أحيانا أخرى لتشمل أى موقف مفصول عن حقائق الحياة اليومية. و«النزعة الرومانسية» ترتبط فى تعريفات فورد بمنظور للحقيقة يؤمن بوجود عالم متناغم ومنظم وفقا لخطة ما أو أخرى، عالم مفهوم وبالتالى قائم على الديمومة والاستمرار. والإنسان فى ظل مثل هذا العالم إنسان قادر على الفعل وعلى إحداث التغيير، وعلى السيطرة على ما حوله وحل لغز الوجود(٩٦)، وتحقيق الخلاص والعزاء والإصلاح(٩٧).

وعندما يستخدم فورد لفظة السنتمنتاليين فى غير إحكام، تشير اللفظة إلى المبالغة والإسراف فى العاطفية والسلوك غير العملى كما يتجسد فيما يسميه فورد بالحب الرومانسى(٩٨).

* * *

يوضح فورد فى رواية العسكرى الطيب نزعة داويل الرومانسية أو مزاجه الرومانسى بشكل ملحوظ للغاية. وداويل سنتمنتالى أو رومانسى، بمدى ما يرفض الحساسية الجديدة ومنظور الإنسان الحديث للحقيقة، وبمدى ما يحاول أن يوقف الزمن وأن يستعيد رؤية أسلافه للحقيقة كحقيقة مفهومة ذات نسق ونمط. وداويل بدوره «مشبوب العاطفة»، عنيد و«صادق أكثر مما ينبغى» وذلك بطريقته الخاصة. فهو كائن بلا أنانية وبلا حب للذات، وهو «المحب» فى الرواية، وهو «شاعر اللاشىء»(١٠٠).

وتتضح نزعة إدوارد آشبيرن هام الرومانسية فى أكثر من اتجاه. وإدوارد يؤمن بالديمومة والاستمرار، ويؤمن بقدرة الإنسان على السيطرة على مقدراته، وعلى تلقى الخلاص ومنحه، ومن ثم فهو مشغول بإصلاح كل من حوله كما تخبرنا زوجته لينورا ساخرة:

«(وهو)... يؤجل دائما إيجار الأرض، ويوحى إلى الفلاحين أن تخفيض الإيجار سيستمر بصورة دائمة، وهو دائما مشغول بإصلاح السكارى الذين يقفون أمامه فى ساحة القضاء، وهو دائما يحاول أن يضع المومسات فى أمكنة محترمة - وكان مجنونا بالأطفال» (١٠١).

ومحاولات آشبيرن هام الدائبة لإصلاح حال الدنيا والناس، واعتقاده أنه قادر على تغيير الأوضاع إلى الأفضل، يكشفان عن مزاجه الرومانسى، ويضعانه أحيانا على حافة العبثى وأحيانا على حافة ما هو تراجيدى. وتنتهى محاولاته للتسرية عن خادمة تبكى

بوقوفه أمام القضاء وقضية فى حقه، أما محاولاته لإقناع غانية باتباع طريق الفضيلة فهى محاولات مضحكة. ولكن تكريس إدوارد للأيام السابقة على انتحاره لمساعدة ابنة البستانى على إثبات براءتها من جريمة قتل هو عمل يستحق الاحترام.

وتتجلى النزعة الرومانسية كما يعرفها فورد فى قصص حب آشبيرن هام، وهو لا يسعى إلى الجنس فى الحب بمدى ما يسعى إلى تحقيق الخلاص النفسى، وقد أراد دعما نفسيا من جانب أنثى لأنه وجد أن من الصعب أن يتحمل الرجال الحديث عن المثاليات(١٠٢). وشكل مزاج إدوارد السنتمنتالى أفعاله. و«اعتاد أن يقول إن صحبة امرأة طيبة تفعل الكثير تجاه خلاصك، وأن يقول إن الوفاء هو أرق الفضائل»(١٠٣). والإشارة إلى الوفاء فى اتصال بآشبيرن هام الذى تتعدد علاقاته النسائية ليست بالإشارة المضحكة على إطلاقها، إذ إن كل حب بدا له لحظتها الحب الدائب والخالد(١٠٤). وكانت له رغبة أخيرة بعد أن عقد العزم على مقاومة حبه لنانسى روفورد، الفتاة التى رباها، وتكشف هذه الرغبة الأخيرة عن إيمانه الرومانسى بالديمومة:

«... وكل ما أراد من الحياة هو أن تستمر الفتاة فى حبه وهو على بعد خمسمائة ميل، ولم يرغب فيما هو فوق ذلك، ولا طلب من الله ما هو فوق ذلك وهو يصلى. حسنا لقد كان سنتمنتاليا» (١٠٥).

وعندما تتدخل زوجة إدوارد لينورا وتفسد على إدوارد حلمه، يرتكب جريمة الانتحار لأنه كان «سنتمنتاليا إلى النهاية، وعقله مكونًا من مجموعة من القصائد والروايات» (١٠٦).

ونغمة السخرية من إدوارد فى كلمات داويل لا تغيب عن الأذهان، وهى سخرية من عالم إدوارد الرومانسى. وعالم داويل أيضا، هذا العالم الذى ذهب وانقضى رغم تشبث داويل به. ونغمة السخرية من هذا المنظور الرومانسى لا تتسلل إلى رواية فورد العسكرى الطيب إلا قرابة النهاية، وبعد أن يحسم داويل صراعه لصالح حساسية جديدة ومنظور جديد للحقيقة ينأيان عن حساسية ومنظور الرومانسيين.

* * *

فى كتاباته النقدية يشجب فورد المبالغة فى الحب الرومانسى كما يراه متمثلا فى أعمال شعراء ومصورى مدرسة ما قبل رفائيل:

«والحب وفقا لقاعدة مدرسة «ما قبل رفائيل» حب عظيم وإن كان مفرطا فى صبيانيته. وربما يتبدى هذا الحب فى العلاقة ما بين باولو وفرنسيسكا أو لانسلوت وجنيفر. وهو خدر يلفك بعينيك مغلقتين وذراعيك ممتدين. وهو حب يغفر كل الذنوب ويطهر كل النوازع من الخطيئة. وإذا ما قادك هذا الحب إلى الجحيم فأنت لم تزل تطوف وحولك قطع ثلجية من النار، بعينيك مغلقتين وفى أحضانك حبيبتك. ومن المستحيل على روزتى أو أى من المعجبين به تصور أن باولو وفرنسيسكا يتعذبان حقا فى اللوحة التى رسمها لهما روزتى فى النار.. فأجنحة إله الحب العظيم وكثافة الخدر تجعل الحبيبين محصنين ضد الأوضاع غير الملائمة فى المكان الذى يسكنان فيه» (١٠٧).

والمواقف التى ينسبها فورد للحب الرومانسى تلون كل قصص حب إدوارد آشبيرن هام التى تبدأ بغانية وتنتهى بفتاة نقية مضحية ومشبوبة العواطف. وعندما تهجر الغانية إدوارد يقضى وقته هكذا:

«أسبوع من الجنون وهو جائع وعيناه قد سقطتا فى محجريهما، يرتجف إذا ما لامسته زوجته لينورا... وبعد أن تأوى لينورا إلى الفراش يحتسى الخمر فى إسراف ويتمدد فوق الموائد» (١٠٨).

وتنتهى قصة حب الغانية ويتعافى إدوارد، ولكن مزاجه الرومانسى يملى عليه تصرفاته بعد انتهاء عاطفته للغانية، ويصف داويل أو بالأحرى فورد الموقف هكذا ساخرا:

«ولكن سنتمنتاليته استوجبت موقفا من الكآبة البيرونية (نسبة إلى بيرون) كما لو كان البلاط التابع له قد أعلن الحداد» (١٠٩).

والإشارة إلى بيرون الشاعر الرومانسى المعروف إشارة لها دلالتها فى هذا الإطار من حيث تشير إلى المزاج الرومانسى. وتصف لينورا حال آشبيرن هام وهو غارق فى حب الفتاة نانسى روفورد هكذا:

«كان إدوارد يركع إلى جانب السرير ورأسه مدفون فى اللحاف وذراعاه ممتدتان تحملان أمامه صورة العذراء المباركة.... وتحركت كتفاه متقلصتين ثلاث مرات وصدر عنه نشيج حاد» (١١٠).

وفى وضع آخر يستشهد آشبيرن هام ذاته بشاعر رومانسى آخر، هو سوينبيرن، ويعلق داويل ساخرا من هذا الاستشهاد: «وكان الاستشهاد بسوينبيرن متمشيا مع طبيعته السنتمنتالية»[١١١].

* * *

يستخدم فورد فى العسكرى الطيب صورة تكشف عن المزاج الرومانسى لكل من إدوارد آشبيرن هام وجون داويل. وهذه الصورة مستوحاة من لوحة روزتى لكل من باولوا وفرانسيسكا كما وصفها فورد ذاته. وتعاود داويل فى الليل صورة ربما أوحت بها لوحة سبق ورآها. والصورة ترد هكذا:

«... فى سهل هائل معلق وسط الهواء أرى ثلاث شخصيات، اثنتان منها تتعانقان عناقا كاملا (إدوارد ونانسى) وواحدة وحيدة ومعزولة بشكل لا يطاق... والسهل الهائل هو يد الله... وفلورنس هى التى تقف وحيدة».

ومما لا شك فيه أن الصورة تجسد مدى كراهية داويل لزوجته فلورنس، وفرحته لانتصار آشبيرن هام على حبها والانغماس فى نهاية المطاف فى حب نانسى. كما تعكس الصورة أيضا انحياز داويل الذى لا يتزعزع لاشبيرن هام. غير أن ما يلى ذلك مباشرة يؤكد إمكانيات طبيعة متقدة العاطفة ذات نزعة رومانسية:

«هل تعلم أنى شعرت برغبة طاغية أن أتجه نحوها، وأن أرفه عنها بعد أن رصدت وحدتها العميقة. ولا تستطيع أنت وقد

قضيت اثنى عشر عام تقوم بدور الممرضة تجاه إنسان ما، سوى أن تتمنى أن يستمر الدور حتى لو كرهته كراهية الأفعى، وحتى لو كان هذا الإنسان فى كف الله. ولكنى فى الليالى ويوم الحساب أمامى أعرف أنى أتراجع. وأنى أكره فلورنس، أكرهها كراهية من شأنها ألا تجنبها الوحدة الدائبة والخالدة» (١١٢).

ومن المهم هنا أن نتذكر أن فورد كان على علاقة عائلية وثيقة مع أفراد مدرسة ما قبل رفائيل، وأنه بلغ طور الشباب وهو يعيش بينهم. فقد كان فورد مادوكس فورد حفيدا لمادوكس براون، وقريبا لصيقا للشاعر والرسام روزتى. وقد شب فورد وهو يراقب بمزيد من الرهبة والإعجاب «شخصيات متقدة العاطفة، متحمسة وورمانسية بشكل غير عادى»(١١٣). وكان أن تجاوز فورد عالم هذه الجماعة، ورؤيتها للحقيقة ، وكان أن وجه إليها أعنف هجومه النقدى لاختلاف الذوق الأدبى ورؤية الحقيقة والحساسية، بعد أن أصبح فورد ممثلا للحداثة تجاه ما هو قديم. غير أن عواطفه تجاه أفراد هذه المدرسة التى ينتمى إليها جده قد انصرفت إليهم تماما كرجال يكن لهم قدرا كبيرا من الإعجاب. وفى كتاب الذكريات: أضواء قديمة، ينعى فورد مرور عهد «البارزين» وعهد «الأشياء الرهيفة» :

«نحن نوّحد ونوّحد ونوّحد، ونحن نرسى القواعد لأنفسنا ونتخلى عن كل ما هو بارز. وهذا فيما أعتقد هو الدرس الذى نتلقاه من كل شىء، درس يومنا وعصرنا. وفى الجو السائد

في يومنا هذا لا يتأتى للأشياء الأكثر رهافة الاستمرار والانتعاش» (١١٤).

ومشاعر فورد تجاه جماعة ما قبل رفائيل مشاعر ملتبسة للغاية، وهو يسخر منهم حينا، ويتباكى على عالمهم الذى انقضى حينا آخر. وهو يدرك عقليا أنهم جزء من ماضٍ انقضى بلا رجعة ليفسح الطريق للحساسية الجديدة وللرؤية الجديدة للحقيقة، ويحن وجدانيا إلى أسلافه الذين مضوا متقدى العاطفة، كبارا ومتفردين. هذا وقد ارتبطت الرؤية الجديدة للحقيقة عند فورد بحاسة من الحداد والتسليم بالأمر الواقع.

- ٣ -

يقترب تفسير رواية العسكرى الطيب الذى تقدمت به فى هذه الدراسة من التفسير الذى قدمه صامويل هينز فى مقاله «ابستمولوجيا العسكرى الطيب».

ويتجاوز تفسيرى تفسير هينز لأن إطاره يتسع فى ذات الوقت لتفسير الرواية فى ظل الصراع الذى تتبعه، وفى ظل التعليق الذى تصدره عن طبيعة الأزمنة الحديثة. ويعتبر هينز الرواية «دراسة المصاعب التى تضعها طبيعة الإنسان وطبيعة الدنيا فى وجه السعى إلى المعرفة»(١١٦). والراوى يعانى التغير إبان الحدث من حيث يتوصل

إلى فهم «هذا الذى لا تتأتى معرفته»(١١٧). ويخصص التفسير الذى تقدمت به حيث يعمم هينز. فالعجز عن الفهم ليس عجزا مطلقا يصف البشرية على إطلاقها فى هذه الرواية، بل هو عجز عن الفهم مرتبط بمرحلة معينة تفصل ما بين الماضى والحاضر، وتقدم حساسية جديدة ورؤية جديدة للحقيقة تقوم على العجز عن الفهم. وفى ظل إطار أوسع من ذلك الذى يقدمه هينز، عرفت الموضوع الرئيسى وأشرت إلى غياب النمط الموحد الذى يتحكم فى الكون ويهدى الفعل الإنسانى فى منظور الإنسان الحديث. ووضحت أن تغير الراوى الذى ينتمى إلى سنتمنتالية الماضى ونضوجه رهينان بإدراك هذا المنظور الجديد للحقيقة والتسليم به.

وقد أشرت فى تفسيرى أيضا إلى المواءمة ما بين الإنسان وقواعد مجتمعه وتقاليده كملمح من ملامح الإنسان الحديث الذى غاب عنه النمط والمعنى فى منظور الحقيقة، ولم يتبق له كمرشد سوى العرف والتقاليد. كما أشرت إلى التقاليد وقواعد السلوك المرعية كوسيلة تعمل فى اضطراد لتحطيم ممثلى القيم والمواقف القديمة ولتحطيم الرجال الذين يؤمنون بقدرتهم على المعرفة وبفرديتهم الفريدة. ورواية **العسكرى الطيب**، بهذا المعنى، تتتبع فيما تتتبع من صراعات، صراعا ما بين الإنسان ومجتمعه، وضد قواعده السلوكية الدينية والإجتماعية، ويمكن أن يقال إن إدوارد آشبيرن هام هو الضحية الرئيسية لهذا الصراع. ونجد أيضا صراعا مكملا بين كل شخصية والأخرى، وكل نتاج لمزاج معين وتربية معينة. ويمكن أن

يقال إن لينورا آشبين هام، المثال الحى على التوائم مع المجتمع، قد أوردت زوجها مورد التهلكة وأسلمت نانسى للجنون.

كما يضيف تفسيرى للرواية إضافة فعالة إلى التفسيرات التى تقدم بها كل من إليوت جوس، وبلاكمور وجون ميكسنر. ويعرف كل من التفسير الأول والثانى الرواية كرواية تتتبع صراعا ما بين طبيعة إدوارد آشبين هام العاطفية الجياشة وقواعد السلوك المرعية فى مجتمعه. ويرى التفسير الثالث فى الرواية «حكاية ممزقة لبشر يتلمسون طريقهم وهم أسرى التربية والشخصية والوضع، بشر ينزلون فى قسوة وعمى التعاسة ببعضهم البعض»(١١٨).

أما التفسيرات التى تعرض للتعليقات التى تصدرها الرواية حول الحياة، فتغنى تفسيرى بتفريعات جديدة، أى بتنويعات على ذات التيمة. ويصدق هذا على تفسيرات مارك شورر، وريتشارد كاسيل، وامبروز جوردون وجوزيف ويزنفارث.

وقد وصفت فى تفسيرى التغيرات التى طرأت على حساسية الإنسان الحديث والحساسية الجديدة وصفا مفصلا تعمق منه بلا شك الأوصاف التى يضيفها هؤلاء النقاد حول طبيعة الحقيقة. ويشبه مارك شورر الحقيقة بالدغل(١١٩)، ويشير ريتشارد كاسل إلى الرواية «كإعلان للأرض الخراب يأتى من جانب الجيل السابق على جيل إليوت، وجيل همنجواى الضائع»(١٢٠). ويصف ويلى الرواية بأنها عالم للقوى والتقاليد المتشظية(١٢١).

ويذهب أمبروز جوردون إلى أن الرواية تشهد سقوط حقبة وبزوغ أخرى مدعما بذلك تفسيرى للرواية، ويعتقد أن تكرار الراوى لذات التاريخ يندرج كمحور للرواية أو كأسطوانة مشروخة (١٢٢)، وأن الرواية بهذا الاندراج تصبح رواية حرب. وقد يجعل تكرار تاريخ ٤ أغسطس فى سنوات مختلفة الرواية رواية حرب وقد لا يجعلها كذلك، وقد يشير هذا التاريخ إلى أحداث فى حياة فورد الخاصة وقد لا يشير. ولكن مما لا شك فيه أن هذا التكرار للتاريخ يرصد نقطة معينة تفصل ما بين الماضى والحاضر، وتدل على بزوغ عصر جديد بكل متغيرات هذا العصر الجديد ويرتبط بالمتغيرات التى صاحبت هذا العصر الجديد فقدان حاسة النظام واكتشاف اللاشىء ارتباطا وثيقا. ويتتبع جوردون الصمت الذى يشير إلى الفراغ و«هاوية اللاشىء» كما يندرج فى بناء الرواية ونسيجها، وكلمة «اللاشىء» تتزاوج وغيرها من الكلمات فى مواضع كثيرة من الرواية لتشير إلى التفاهة من ناحية وإلى الإبادة من ناحية أخرى(١٢٣). واللاشىء يبنى أيضا لا فى نسيج الرواية فحسب بل فى بنيانها أيضا، كما يتجسد فى نانسى الفتاة الهادئة المجنونة(١٢٤).

ويتتبع روبرت راى الحيل التقنية التى يتبعها فورد، ويلقى بضوء باهر على هذه التقنيات وإن لم يخرج بتفسير شامل لطبيعة الرواية. وتتمشى الحيل التقنية التى عرفها راى والتفسير الذى قدمته للرواية، وتدعم مغزى هذا التفسير؛ من حيث تجسد انعدام قدرة الراوى على تبين نمط يهدى العمل الإنسانى ويتحكم فى الوجود ومن حيث تجسد دنيا تبدو مشوشة. والراوى، وفقا لروبرت راى، يستخدم أربع تقنيات

رئيسية، الأولى مبنية على استخدام الافتراض الجدلى الذى يكشف عن «انعدام اليقين عند الراوى بصورة مقلقة»، والثانية مبنية على النفى الذى يشير إلى «استجابة الراوى لبعض المشاكل التى تعرض للإنسان فى الحياة الحديثة استجابة سلبية»(١٢٥). والحيلة الثالثة مبنية على «التوازى». أما الرابعة فتقوم على «تكرار العناصر الموضوعية». وتوحى كل من الحيلتين الأخيرتين بحركة بائسة تجاه نهاية لا هدف لها، وتخلقان فى ارتباط مع الموضوع الرئيسى رؤية موحدة ومتسقة للوجود تجسد انعدام النمطية، وذلك فى إطار نمطية الفن(١٢٦).

* * *

بنيت التفسير الذى تقدمت به لرواية العسكرى الطيب على افتراض من مصداقية الراوى، وذلك بمدى ما تكون الرواية المفردة لإنسان مفرد صادقة. واستبعدت، بهذا الافتراض، افتراض كل من شورر وهافلى اللذين يفسران الرواية على أساس من الافتراض بانعدام مصداقية الراوى. ويرفضى لافتراض شورر وهافلى انضممت إلى أغلبية النقاد السابق الإشارة إليهم، الذين تجاهلوا رأى كل من شورر وهافلى، أو تصدوا لدحضه.

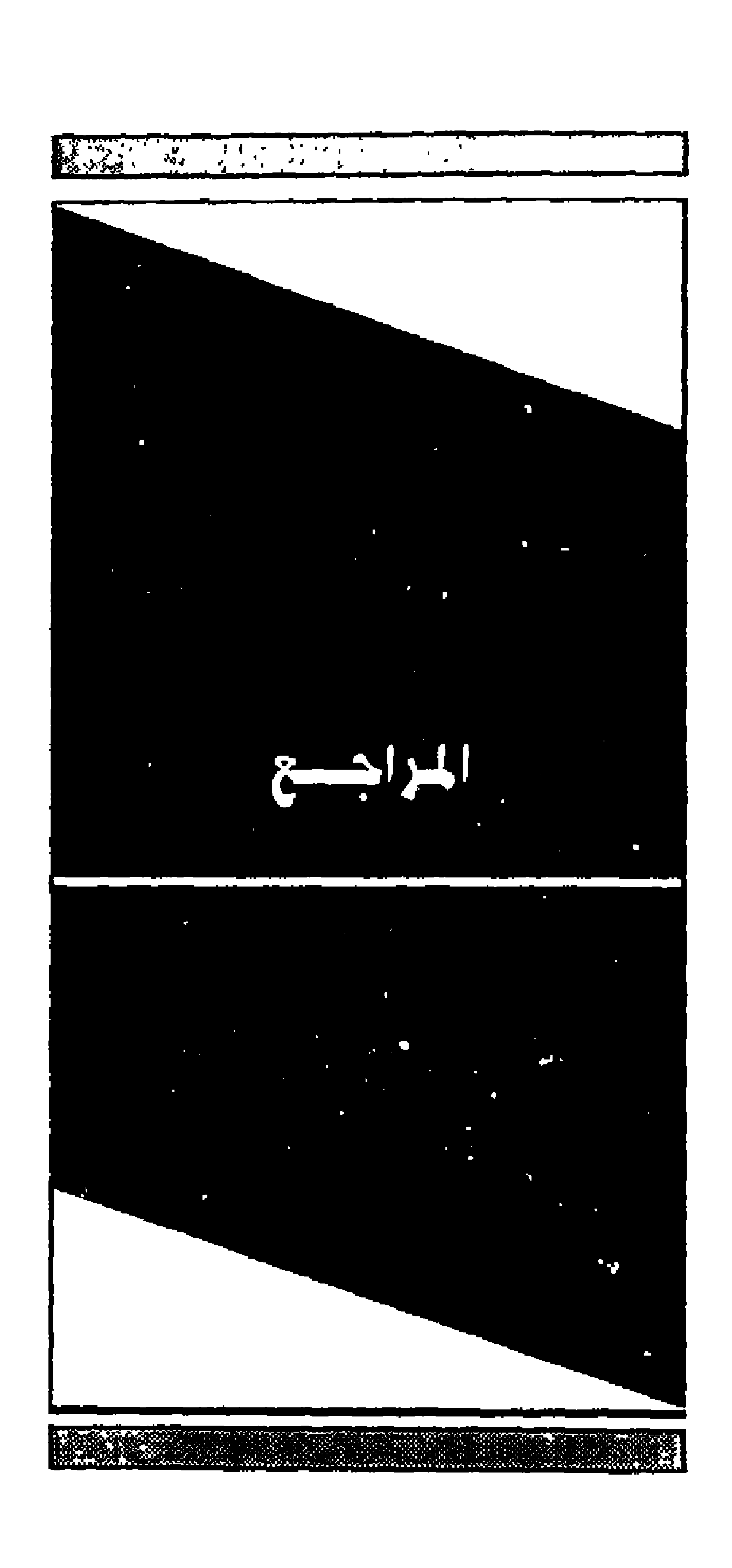
وقد ناقشت الطابع الدرامى المرتبط باستخدام وجهة نظر داويل، واستخدام ضمير المتكلم فى روايته، وقد ذهبت إلى أن استخدام ضمير المتكلم لراوٍ مفرد تحتمل روايته بالضرورة الوقوع فى الخطأ،

استخدام وظيفى فى رواية تتبع غيبة نسق مشترك فى رؤية الإنسان الحديث للحقيقة، وبالتالى لعزلته فى ظل كون غير مفهوم.

ويخدم استخدام ضمير المتكلم للراوى أهدافا أخرى كما ذهبت فى تحليلى للرواية، وهو كحيلة أسلوبية يسبغ على الرواية طابعها البنائى القائم على اللبس والازدواج والأوجه المتعددة للتجربة الواحدة، كما يمدها بعدد لا نهاية له من التعديلات والتبديلات المبنية على المفارقة.

وتكمن المفارقة الكبرى فى حقيقة أن داويل «آخر السنتمنتاليين، ووريث قيمهم القائمة على الإيمان بقدرة الإنسان اللامتناهية فى عالم متسق ومتناغم ومفهوم، هو الذى يسجل التغيرات فى الحساسية وفى منظور الحقيقة بالنسبة للإنسان الحديث، وهو الذى يسجلها من منظور مضاد لمقومات هذه الحساسية الجديدة، وهذا المنظور الجديد للحقيقة.

وتغنى حيرة داويل إزاء عالم متغير الرواية بمستويات من المعنى. ويلوّن السرد حسه بالشك وانعدام اليقين وتراجعه الدائب إلى الافتراضات الجدلية. والبنية العاطفية للراوى المعادية للتغيير، جنبا إلى جنب مع هذا المنظور الذى يعوزه اليقين، يغنيان الرواية بعدد لا حصر له من التعديلات والتبديلات القائمة على تعدد أوجه التجربة وبالتالى على المفارقة، تلك التعديلات والتبديلات التى تبرز طبيعة الحقيقة كدغل شديد الكثافة. وتعمق من حاسة المفارقة حقيقة أن غيبة المعرفة واليقين تُحكى من وجهة نظر راوٍ ينتمى عاطفيا إلى عصر يبدو كما لو كان عصرا للمعرفة واليقين.


المراجع

١

فورد مادوكس فورد:
رائداً من رواد المفارقة الحديثة

(١) T. S. Eliot, **Selected Easays**, Faber and Faber 1948, The Metaphysical Poets (1921), p. 287.

ت. س. إليوت، **مقالات مختارة**، الشعراء الميتافيزيقيون.

(٢) المصدر السابق ص٢٨٢.

(٣) المصدر السابق ص٢٨٩.

(٤) المصدر السابق – مقال أندرو مارفيل (Andrew Marvel) ص٣٠٢.

(٥) انظر: لطيفة الزيات «مفهوم المفارقة في النقد الجديد» لإيضاح أكبر للمفهوم.

The concepton of Irony in the New criticism, Anglo-Egyptian bookshop.

(٦) فورد مادوكس هوفر - فيما بعد فورد مادوكس فورد - **الموقف النقدى**

Ford, Madox Hueffer, **The Critical attitude,** Duckworth and Co. London, 1911, p. 85.

(٧) المصدر السابق ص٥٨.

(٨) Ford, Madox Hueffer, **Henry James, a critical Study**, (first printed 1913) London, 1918, p. 160.

(٩) المصدر السابق، ص٥٩.

(١٠) **هنرى جيمز - دراسة نقدية**، ص٨٩.

(١١) Ford Madox Hueffer, **Literary Portraits** xx (1914) quoted from David Dow Harvey, **Ford Madox Ford, a Bibliography of Works and Criticism,** Princetion University Press, Princeton, 1962, p. 183.

(١٢) **هنرى جيمز**، صفحات: ١٦٠-١٦١.

(١٣) Faord madox Hueffer, **Hans Holbein, the younger, a critical monograph**, Duckworth and Co., London 1905, p. 70.

هانز هولبن، مونوجراف نقدى.

(١٤) المصدر السابق، ص٧٨.

(١٥) المصدر السابق، ص٧١.

(١٦) **هنرى جيمز**، ص١٦٧.

(١٧) **الموقف النقدى**، ص٩٠.

(١٨) المصدر السابق ص٩٠.

(١٩) **هنرى جيمز**، ص١٧.

(٢٠) For Madox Hueffer, an introduction to **Stories From de Maupassant,** translated by E.M, Duckworth and Co. London MCMIII, p. 12.

(٢١) **هنرى جيمز**، ص١٩.

(٢٢) **الموقف النقدى**، ص٩٤.

(٢٣) ت. س - إليوت - **مقالات مختارة**، مقال عن بودلير، ص٣٨٨.

(٢٤) هانز هولبين، ص١٢٤.

(٢٥) مقدمة لقصص موباسان، ص ١٩ .

(٢٦) هنرى جيمز، ص١٦٨.

(٢٧) Ford, Madox Hueffer, Collected Poems, Max Goschen, London 1914, p. 13.

فورد مادوكس هوفر: القصائد المجمعة.

(٢٨) Coffman Stanley, jr, Imagism: A chapter for History of Modern Poetry, University of Oklahoma Press, 1951, p. 184.

كوفمان ستانلى، التصويرية.

(٢٩) Ford, Madox Hueffer, Ancient lights and certain New Reffections, Being the Memoirs of a young man, chapman and Hall, London, 1911, p. 242.

فورد مادوكس هوفر، أضواء قديمة، وتأملات جديدة.

(٣٠) السابق، ص٢٣٨.

(٣١) الموقف النقدى، ص٢٧.

(٣٢) أضواء قديمة، صفحات ٣٧-٣٨.

(٣٣) هنرى جيمز، ص١٢١.

(٣٤) السابق، ص١٥١.

(٣٥) ت. س - إليوت، مقالات مختارة، ص٢٨٧.

(٣٦) Ford Madox Ford "On Impressionism, Poetry and Drama June, 1914, vol. 11, pp. 173-174.

فورد مادوكس هوفر، «حول الانطباعية»، الشعر والدراما.

(٣٧) Ford, Madox Hueffer, Rossetti, a critical Essay on His art, London, Duck worth and Co. 19.2 p.54.

فورد مادوكس هوفر، روزتي، دراسة نقدية لفنه، ص١٧٤.

(٣٨) فورد مادوكس فورد، حول الانطباعية، الشعر والدراما، ص١٧٤.

(٣٩) Mark Schorer, The Good Novelist in the Good Soldier, Princeton Univ. Library chronicle IX, April 1948, p. 128.

مارك شورر، «الروائي الجيد في العسكري الطيب».

(٤٠) هنري جيمز، صفحات ٨٧–٨٨.

(٤١) السابق، ١٥٢.

(٤٢) السابق، ص١٥٤.

(٤٣) السابق، ص ١٥٢.

(٤٤) Robert Penn Warren, Pure and Impure Poetry. Critiques and Essays in Criticism, ed. by Robert Stalman, Roland Press, New York, 1949, p. 16.

(روبرت بن وارين، الشعر النقي وغير النقي).

(٤٥) روزتي، ص ٩٢.

(٤٦) مقدمة لقصص موباسان ص ١٠.

(٤٧) المصدر السابق، صفحات ١٠–١١.

(٤٨) Ceanth Brooks, The Well Wrought Urn, Studies in the Structure of Poetry, Harcourt. Brace and co. New York, 1947, p. 16.

كلاينث بروكس، الوعاء حسن التكوين: دراسات في بنيان الشعر.

(٤٩) Hugh Kenner, The Poetry of Izra Pound, Faber and Faber, London 1947, p. 272.

هيوكنر شعر إزرا باوند.

(٥٠) السابق: صفحات ٢٦٨-٦٩.

(٥١) مقدمة فورد لقصص موباسان، صفحات ١١-١٢.

(٥٢) Robert Jay Roy, Style in the Good Soldier **Modern Fiction** Studies, Spring 1963, Volume, 9, Number.

(٥٣) مارك شورر، الروائي الجيد في العسكري الطيب، ص١٢٨.

(٥٤) **الموقف النقدي**، صفحات ٣٤-٣٥.

(٥٥) **هنري جيمز**، ص ٢٥.

(٥٦) مقدمة لقصص موباسان، ص ١٩.

(٥٧) مارك شورر، ص ١٣٢.

(٥٨) كلاينث بروكس، **الإناء حسن التكوين**، ص ١٨٩.

(٥٩) السابق، ص ١٩١.

(٦٠) السابق، صفحات ١٩١-١٩٢.

(٦١) السابق.

(٦٢) السابق.

(٦٣) السابق.

(٦٤) السابق.

(٦٥) السابق، ص ١٩٤.

(٦٦) هيوكنر، **شعر إزراباوند**، ص ٢٦٩.

٢

توماس إرنست هيوم
وفورد مادوكس فورد

(١) A. R. Jones, The Life and opinions of Thomas Ernest Hulme, Victor Gollancz, London, 1960. p. 25.

حياة وآراء توماس إرنست هيوم.

(٢) انظر ملحق الكتاب السابق لمساهمة فورد فى الدوريات.

(٣) "Notes on Language and Style" ed. by Herbert Read, Criteron, III (July 1925) pp. 485-97.

(هيوم، ملاحظات عن اللغة والأسلوب).

(٤) A Lecture on Modern Poetry, Appendix to Michael Roberts, T.E. Hulme. Faber an Faber, London, 1938.

مايكل روبرتس ت. إ. هيوم.

(٥) Quoted from Hughh Kenner, **The Poetry of Ezra pound,** Faber and Faber, London 1951, p. 264.

(٦) Ezra pound, **Polite Essays**, Faber and Faber, London, 1937, P.7.

إزرا باوند (مقالات رفيعة)، ص ٧٠ .

(١٠) Mark Shorer's Article "The Good Novelist in the good Soldier. first printed in **Princeton University Literary chronicle** IX (April 1948 and Reprinted in **Horizon**, XX (august 1949) pp. 269-288, led to a re-evaluation of Ford as a novelist. **Modern Fiction Studies** (Spring 1963), resumes the revival of Ford as a novelist by devoting its pages to the study of his two masterpieces **The Good Soldier and Parade's End.**

أدى مقال مارك شورر «الروائى الجيد فى العسكرى الجيد»، إلى إعادة تقييم لفورد كروائى. وكرست مجلة دراسات فى القصة الحديثة ١٩٦٣ عددا خاصا لروايتى فورد، **العسكرى الطيب ونهاية الاستعراض.**

كما ظهرت فى بداية الستينيات الكتب التالية عن روايات فورد:

- Richard A. Cassell, **Ford Madox Ford, A study of his novels,** Baltimore, the John Hopkins Press 1961.

ريتشارد كاسل، **فورد مادوكس فورد: دراسة فى رواياته**

- Paul L. Willley, **Novelist of Three Worlds, Ford Madex Ford,** Syracuse University Press, 1962.

بول ويلى، **روائى العوالم الثلاثة: فورد مادوكس فورد**

- Miexner, John A., **Ford Madox Ford's Novels: A Critical Study,** Minapoles, University of Minesota 1962.

جون ميكسنر، **فورد مادوكس فورد، دراسة نقدية.**

(١١) A. R. James "Notes Towards a History of Imagism, **South Atlantic Quarterly** LX (Summer 1961) p. 263.

جيمز «ملاحظات تجاه تاريخ التصويرية».

(١٢) David Dow Harvey, Ford Madex Ford, 1973-1939, A Bibiographia of Works and Criticism, Princeton University Press, 1962.

دافيد داو هارفي، فورد مادوكس فورد: بيبلوجرافيا بأعماله ونقده.

(١٣) مايكل روبرتس ت. إ. هيوم، ص ١١٩.

(١٤) ريتشارد أ. كاسيل، فورد مادوكس فورد، ص ٢٨.

(١٥) Wliiam K. Wismatt and Cleanth Brooks, Literary Criticism, A Short History, Alfred A Knopf, New York 1957, p. 686.

(١٦) Ford Madox Hueffer (Later Ford Madox Ford), The critical Attiltude, Duckworth and Co. London, 1911, p. 186.

فورد مادوكس هوفر (فيما بعد فورد مادوكس فورد) الموقف النقدى.

(١٧) For Madox Hueffer, Collected Poems Max Goschen, London 1914, p. 15.

(١٨) الموقف النقدى، ص ٢٨.

(١٩) Ford madox Hueffer, Ancient lights and certain New Reflections, Being the Memoirs of a Young Man, Chapman and Hall, London 1960, p. 220.

فورد مادوكس هوفر، أضواء قديمة.

(٢٠) اضواء قديمة، ص ٦٢.

(٢١) المصدر السابق، ص ٦٢.

(٢٢) T. R. Hume, Speculations (first published 1924) Routledge paper back, London 1960, p. 220.

ت. إ. هيوم، تأملات.

(٢٣) تاملات ص ٥٠.
(٢٤) السابق، ص ١١٧.
(٢٥) السابق، ص ٨٥.
(٢٦) السابق، ص ١١٧.
(٢٧) السابق، ص ٨٦.
(٢٨) السابق، ص ٢٥.
(٢٩) السابق، ص ٥٦.
(٣٠) السابق، ص ٣.
(٣١) السابق، ص ١١٧.
(٣٢) السابق، ص ١١٩.
(٣٣) السابق، ص ١١٣.
(٣٤) الموقف النقدى، ص ص ٢٦–٢٧.
(٣٥) مجموعة القصائد، ص ٢٧.
(٣٦) المصدر السابق، ص ١٥.
(٣٧) المصدر السابق، ص ٢٥.
(٣٨) T. E. Hume, **Further Speculations**, ed. by Sam Hynes, Unversity of Monnesota Press, Menneapolis 195, p. 72.

ت. إ. هيوم مزيد من التاملات، ص ٧٢.

(٣٩) Alun R. Jones, **The life and Opinions** of T. E. Hulme, London 1960, pp. 41-42.

الن جونز، حياة وآراء ت. إ. هيوم.

(٤٠) تاملات، ص ١١٩.
(٤١) المصدر السابق، ص ١١٩.
(٤٢) المصدر السابق، ص١٢٠.

(٤٣) المصدر السابق، ص ١٢٠.
(٤٤) المصدر السابق، ص ١٢٧.
(٤٥) المصدر السابق، ص١٢٦.
(٤٦) المصدر السابق، ص ١٢٧.
(٤٧) المصدر السابق، ص ١٢٧.
(٤٨) المصدر السابق، ص ١٢٧.
(٤٩) المصدر السابق، ص ١٢٧.
(٥٠) **المزيد من التأملات**، ص ٧٢.
(٥١) **تأملات**، ص ١٣٢٢.
(٥٢) **المزيد من التأملات**، ص ٧٢.
(٥٣) **تأملات**، ص ١٣٧.
(٥٤) المصدر السابق، ص ١٣٢.
(٥٥) **المزيد من التأملات**، ص ٧٥.
(٥٦) **تأملات**، ص ١١٩.
(٥٧) **الموقف النقدى**، ص ١٨٠.
(٥٨) المصدر السابق، ص ص ١٧٦-١٧٧.
(٥٩) Ford Madox Hueffer, the **Pre-Raphaelites Brother-hood, A Critical Monograph**, Duckworth and Co. London (First pubished 1906, second edition p. 2.

فورد مادوكس هوفر: **أخوة ما قبل رفائيل**.
(٦١) **أخوة ما قبل رفائيل**، ص ٨.
(٦٢) المصدر السابق، ص ٨٢.
(٦٣) المصدر السابق، ص ص ٧٨-٨١.
(٦٤) انظر ت. س. إليوت، **مقالات مختارة** (١٩٣٢) حيث يصيغ إليوت فكرته عن التقاء الضدين فى مقالة عن أرنولد وباتر ص ص ٣٣٩-٤٠٥.

وانظر أيضا وسمات وبروكس النقد الأدبى ص ص ٤٨٤-٤٩٦ حيث يصل المؤلفان إلى ذات النتيجة، ص ٤٦٩ قائلين: «وهكذا يلتقى أوسكار وايلد ذو النزعة الجمالية وأرنولد، ذو الاتجاه الأخلاقى الصارم، من حيث إن كليهما هو وريث لشيلينج وفردريك شليجل».

(٦٥) أنظر تأملات ص ص ١٢٨-١٣١حيث يهاجم هيوم رسكين.

(٦٦) Ford Madex Hueffer, Rossetti, a critical Essay on his art, Duckworth and co., London, 1902, p. 52.

(٦٧) انظر أخوة ما قبل رفائيل التى تؤرخ لحركة ذوى النزعة الجمالية الذين ارتبط بهم روزتى وبقية أخوة ما قبل رفائيل. ص ٨.

(٦٨) أضواء قديمة، ص ص ٥٨-٥٩.

(٦٩) المصدر السابق، ص ص ٢٧-٢٨.

(٧٠) المصدر السابق، ص ٥٩.

(٧١) أخوة ما قبل رفائيل، ص ص ١٦٤-١٦٥.

(٧٢) أضواء قديمة، ص ٦٤.

(٧٣) المصدر السابق، ص ٦٦.

(٧٤) المصدر السابق، ص ٦١-٦٢.

(٧٥) المصدر السابق، ص ٥٤.

(٧٦) الموقف النقدى، ص ١٧٩.

(٧٧) أضواء قديمة، ص ٥٨.

(٧٨) انظر على وجه المثال تأملات، ص ١٣٤، والمزيد من التأملات، ص ٨١. حيث يقول هيوم: «النثر متحف تودع فيه كل أسلحة الشعر القديمة.»

(٧٩) انظر خطابات إزرا باوند، ص ٩١، حيث يقول باوند فى خطاب لهاريت مونرو سنة ١٩١٥: «كتابة الشعر لابد وأن تكون فى جودة كتابة النثر». انظر أيضا حياة شاعر لهاريت مونرو، حيث تنقل عن باوند قوله: «وقد غرس

فورد هذه الفكرة فى عقلى المرة بعد المرة منذ أن لقيته (١٩٨ - ١٩٠٩) للمرة الأولى، وأنا أدين له بكل ما لا أدينه لنفسى، إذ أنقذنى من التأثيرات الأكاديمية السائدة فى لندن إذ ذاك».

(٨٠) See T. S. Eliot's Preface to Samuel Johnson's Poem: The Vanity of human wishes, Fredrick Etchelles and Hugh Macdonald, London 1930, p. 11.

انظر مقدمة إليوت لقصيدة صامويل جونسون: غرور المطالب الإنسانية، ص ١١.

حيث يقول إليوت: «ونستطيع أن نجزم مع إزرا باوند، أن الشعر لابد على أقل تقدير أن يكون فى جودة النثر. ونستطع أن نقول إن القدرة على الابتكار عند بعض الشعراء قد تمثلت فى النظم فى التوصل إلى طريقة للقول، لم يتوصل لها أحد من قبل سوى فى النثر المكتوب أو المنطوق».

(٨١) أضواء قديمة، ص ٥٤.

(٨٢) Ford Madox hueffer, Literary Portraits, Quoted from David Dow Harvey, Ford Madox Ford, A Bibiography of Works and Criticism, pp. 186, 88.

فورد مادوكس هوفر صور أدبية: منقولة من بيبليوجرافيا هارفى.

(٨٣) الموقف النقدى، ص ١٧٨.

(٨٤) المصدر السابق، ص ص ١٧٩-١٨٠.

(٨٥) مجموعة القصائد، ص ١٧.

(٨٦) المصدر السابق، ص ٢٨.

(٨٧) المصدر السابق، ص١٦.

(٨٨) المصدر السابق، ص ١٧.

(٨٩) الموقف النقدى، ص ١٧٥.

(٩٠) أضواء قديمة، ص ٢٤٩.

(٩١) صوَر ادبية، بيبليوجرافيا هارفى، ص ١٨٣.

(٩٢) Ford Madox Hueffere, Henry James, A Critical Study, first published (1913), second edition, London 1818, p. 168.

فورد مادوكس هوفر، هنرى جيمز، دراسة نقدية

(٩٣) صور ادبية، بيبلوجرافيا هارفي، ص ١٨٤.

(٩٤) تأملات، ص ١٢٠.

(٩٥) بيبلوجرافيا هارفى ص ١٨٤.

٣

فورد مادوكس فورد و ت. س. إليوت
بعض اوجه نظريتهما لأدب موضوعي

(١) See Latifa El. Zayat, T. E. Hulme and Ford Madox Ford, The anglo Egyptian Bookshop, Cairo, 1964.

انظر، لطيفة الزيات – ت. إ. هيوم وفورد مادوكس فورد.

(٢) New Statement VIII 204, (March, 4, 1917), pp. 518-19, See Donald Gallup, T. S. Eliot: A Bibliography, Faber and Faber, London, p. 81.

دونالد جالوب، ت. س. إليوت، ببليوجرافيا.

(٣) The Essay was divided into two parts published subsequently in Egoist 1919, See Gallup's Bibliography pp. 84-85.

انظر جالوب ت. س. إليوت، ببليوجرافيا.

(٤) Criterion II. 5 (Dct. 1923), pp. 34-73, See, Gallup' bibliography p. 87.

انظر جالوب ببليوجرافيا.

(٥) Athenaeum 4665 (Sept. 26-1919) pp. 490-1, a Review of the Problems of Hamlet, by the Right Hon. J. M. Robertson.

(٦) فورد مادوكس هوفر، هنرى جيمز، دراسة نقدية (نشر ١٩١٣) لندن ١٩١٨، ص ١٧.

(٧) فورد مادوكس هوفر، الموقف النقدى، (١٩١١)، انظر صفحات ٥٨-٦٤-٦٥-٦٦. ص ص ٦٧.

(٨) هنرى جيمز، ص ١٧.

(٩) الموقف النقدى، ص ٦٥.

(١٠) T. S. Eliot, The sacred wood, Easays on Poetry and criticism, (London 1920) Methuen and Co. 1945, from a preface to the 1928 ed. pp. 8-9.

ت. س. إليوت، الغابة المقدسة، مقالات حول الشعر والنقد ص ص ٨-٩.

(١١) T. S. Eliot, The use of poetry and the use of criticism, Faber and faber, London 1959, Introduction.

ت. س. إليوت، فائدة الشعر وفائدة النقد، المقدمة، ص٣١.

(١٢) الموقف النقدى، ص٣٦.

(١٣) المصدر السابق، ص ٩٧.

(١٤) فورد مادوكس هوفر، روزتى، دراسة نقدية، ص ص ١٤٢-١٤٤.

(١٥) فورد مادوكس هوفر، مقدمة لكتاب قصص من موباسان، ص١٨.

(١٦) A choice of Kipling's Verse, made by T. S. Eliot, Faber and Faber, London, 1941, p. 18.

مختارات من شعر كبلنج أعدها ت. س. إليوت، ص ١٨.

(١٧) Ford Madox Hueffer, Joseph Conrad, the English Review, Dec. 1911, X, p. 75.

فورد مادوكس هوفر، جوزيف كونراد

(١٨) المصدر السابق، ص ٧٦.

(١٩) T. S. Eliot, Selected Essays, Faber and Faber, London, 1948.

The Function of criticism, p. 24.

ت. س. إليوت، مقالات مختارة.

(٢٠) روزتي، ص ١٨٠.

(٢١) هنري جيمز، ص ب ٦٧.

(٢٢) الموقف النقدي، ص ٢٣.

(٢٣) هنري جيمز، ص ٢٥.

(٢٤) المصدر السابق، ص ٢٦.

(٢٥) المصدر السابق.

(٢٦) ت. س. إليوت مقالات مختارة، ص ١١٨.

(٢٧) هنري جيمز، ص ١١٨.

(٢٨) المصدر السابق.

(٢٩) الموقف النقدي، ص ٥٠.

(٣٠) المصدر السابق، ص ١٢.

(٣١) روزتي ص ص ٥٢-٥٤-١٤٢-١٤٥.

(٣٢) الموقف النقدي، ص ص ١٧٦-١٧٧.

(٣٣) ت. س. إليوت، مقالات مختارة، ص ٢٣٠.

(٣٤) ت. س. إليوت، فائدة الشعر وفائدة النقد، ص ص ٩٨-٩٩.

(٣٥) المصدر السابق، ص ١٣٧.

(٣٦) فورد مادوكس هوفر صور أدبية، بيبليوجرافيا هارفي، ص ١٥٣.

(٣٧) الموقف النقدي، ص ١٧٩.

(٣٨) T. S. Eiot, "In Memory of Henry James", Egoist January, 1918.

ت. س. إليوت، في ذكرى هنري جيمز.

(٣٩) فورد مادوكس فورد، من مقدمة لقصص من موباسان، ص ١٨.

(٤٠) ت. س. إليوت، مقالات مختارة، ص ١٨.

(٤١) T. S. Eliot, After Strange Gods, a Primer of Modern Heresy, Faber First published 1934, p. 33.

ت. س. إليوت، على نهج آلة غريبة، ص ٣٣.

(٤٢) Ford Madox Hueffer, The Millais and Rosseti Exhibition, the Fortnightly Review, ed. by W. L. Courtney, Feb. 1898. p. 192.

فورد مادوكس فورد، معرض ميليس وروزتي، المجلة النصف شهرية، ص١٩٢.

(٤٣) فورد مادوكس هوفر، من مقدمة لقصص من موباسان، ص ١٨.

(٤٤) فورد مادوكس هوفر، صور أدبية، من بيبليوجرافا هارفي، ص ١٨٦-١٨٧.

(٤٥) T. S. Eliot, Ezra Pound, his Metric and Poetry, alfred A. Knopf, New York, 1917, pp. 26-27.

ت. س. إليوت، إزرا باوند أوزانه وشعره

(٤٦) ت. س. إليوت، مقالات مختارة، ص ١٤٥.

(٤٧) F. O. Mathissen, The achievement of T. S. Eliot, An Essay on the Nature of Poetry, Oxford univ. Press, New York, London, 1959, p. 58.

ف. أ. ماتسين، إنجاز ت. س. إليوت، مقال حول طبيعة الشعر.

(٤٨) هنري جيمز، ص ١٥.

(٤٩) فورد مادوكس هوفر، مجموعة القصائد ص ٢٠.

(٥٠) اخوة ما قبل رفائيل، ص ٣١.

(٥١) ت. س. إليوت مقالات مختارة، ص ١٤.

(٥٢) المصدر السابق، ص ١٥.

(٥٣) See Conrad's Letter to Ford, quoted by Doglas Goldring, **Trained for Genuis, The life and writing of ford Madox Ford,** E. P. Dutton, New York. 1949, p.80.

دوجلاس جولدرنج، **حياة وكتابات فورد مادوكس فورد.**

(٥٤) أضواء قديمة، ص ٢٩٤.

(٥٥) أضواء قديمة، ص ٢٩٣.

(٥٦) الموقف النقدى، ص١٤.

(٥٧) ت. س. إليوت، مقالات مختارة، ص ٣٠.

(٥٨) فورد مادوكس هوفر، صور أدبية منشورة فى ببيليوجرافيا هارفى، ص ١٥٢.

(٥٩) المصدر السابق، ص ١٨٣.

(٦٠) المصدر السابق ص ١٥٩.

(٦١) ت. س. إليوت، مختارات من شعر كبلنج، ص ١٨.

(٦٢) T. S. Eliot, Introduction to Ezra Pound, Selected Poems, Faber and Gower, London, 1928, p. 16.

ت. س. إليوت عن مقدمة كتاب إزرا باوند، مختارات شعرية، ص ١٦٠.

(٦٣) روزتى، ص ص ١-٢.

(٦٤) Ford Madox Hueffer, "On Impressionism" **Poetry and Drama,** Dec. 1914, p. 323.

فورد مادوكس هوفر «حول الانطباعية»، **مجلة الشعر والدراما.**

(٦٥) المصدر السابق، ص ١٧.

(٦٦) ت. س. إليوت، مقالات مختارة، ص ٢١.

(٦٧) الموقف النقدى، ص ٥٧.

(٦٨) ت. س. إليوت. **مقالات مختارة**، ص ص ١٩-٢٠.

(٦٩) المصدر السابق، ص ١٨.

(٧٠) المصدر السابق، ص ١٣٧.

(٧١) T. S. Eliot, **On Poetry and Poets**, Faber and Faber, London, memlvii, Yeats, 1940, p. 255.

ت. س. إليوت. حول الشعر والشعراء.

٤

فورد مادوكس فورد

كناقد موضوعى

(١) See Latifa El-Zayat, F. M. Ford and T. S. Eliot: some aspects of their Theories of an Impersonal ärt, Angle-Egyptian Bookshop, Cairo, 1965.

انظر - لطيفة الزيات، فورد مادوكس فورد، وت. س. إليوت، بعض أوجه نظريتهما لأدب موضوعى.

(٢) Quoted from Frank Mac Shane The English Review, South Atlantic Quarterly, LX. Summer 1961, pp. 311-32.

ماك شان «المجلة الإنجليزية» منشورة فى دورية جنوب الأطلنطى.

(٣) فورد مادوكس هوفر، الموقف النقدى، ص ٤.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٩.

(٥) See For Example Allen Tate, collected Essays, Swallow Press, Denver, 1959, p. 70.

Allen Tate, On The limits of poetry, Selected Essays, Swallow

Press, New York, 1984, pp. 70-134.

Stanley coffman, Imagism: a chapter on the History of Modern Poetry. Univ. of Oklahoma Press, 1951, pp. 13-14 27-28, 113-119, 138-155, 183-85.

(٦) Ezra Pound, Polite Essays, Faber and Faber, London, 1937 pp. 9-10.

إزرا باوند مقالات رفيعة.

(٧) فورد مادوكس هوفر - مجموعة القصائد، (١٩١٤)، ص ص ١٣-١٤.

(٨) لتطوير هذه النقطة انظر: لطيفة الزيات: ت. إ. هيوم وفورد مادوكس فورد، أو هذا الأمر الخاص بهيوم: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٦.

(٩) دافيد داو هارفى فورد مادوكس فورد: بيبلوجرافيا لأعماله ونقده ص ١٧.

(١٠) ت. س. إليوت مقالات مختارة، ص ١٣.

(١١) فورد مادوكس هوفر، الموقف النقدى، ص ١٠.

(١٢) المصدر السابق، ص ١٤.

(١٣) المصدر السابق، ص ١٤.

(١٣) المصمدر السابق، ص ١٢.

(١٤) ت. س. إليوت مقالات مختارة، ص ص ١٣-١٤.

(١٥) الموقف النقدى، ص ٥.

(١٦) المصدر السابق، ص ٥٥.

(١٧) المصدر السابق، ص ٩.

(١٨) ت. س. إليوت، مقالات مختارة، وظيفة النقد، ص ٢٥٠.

(١٩) مجموعة القصائد، ص ٢٠.

(٢٠) T.S. Eliot, The Sacred wood, Essays on poetry and criticism "The perfect Critic", second ed. Methuen, London, 1945, p. 38.

ت. س. إليوت، الغابة المقدسة: مقالات حول الشعر والنقد.

(٢١) المصدر السابق، مقدمة، ص ص ١٥-١٦.

(٢٢) الموقف النقدى، ص ٥.

(٢٣) Sean Lucy, T. S. Eliot and the Idea of Tradition, Cohen and West, London, 1960, p. 82.

سين لوسى، ت. س. إليوت وفكرة التقاليد.

(٢٤) T. S. Eliot, On Poetry and Poets, Johnson as a Perfect Critie, Faber and Fabar, London, 1957, pp. 185-88.

ت. س. إليوت، حول الشعر والشعراء.

(٢٥) سين لوسى، ت. س. إليوت وفكرة التقاليد. ص ٢١.

(٢٦) الموقف النقدى، ص٥٥.

(٢٧) المصدر السابق، ٢١.

(٢٨) فورد مادوكس هوفر، صور أدبية منقولة من بيبليوجرافيا هارفى، ص ١٣٧.

(٢٩) فورد مادوكس هوفر - روزيتى، ص ٤.

(٣٠) المصدر السابق، ص ٤.

(٣١) ت. س. إليوت مقالات مختارة، ص١٧.

(٣٢) المصدر السابق، ص ٣٣.

(٣٣) Ford Madox Hueffer, The Pre-Raphaeclite Brotherhood, A critical Monnograph, Duck worth and Co., London, First published 1906, second ed. 192., p. 2.

فورد مادوكس هوفر: أخوة ما قبل رفائيل.

(٣٤) فورد مادوكس هوفر، هنرى جيمز، دراسة نقدية.

(٣٥) انظر: على نهج آلهة غريبة، ملاحظات حول تعريف الحضارة، والثلاثة فصول الأخيرة من استخدام الشعر واستخدام النقد، حيث يعدل ت. س. إليوت من موقفه، ويربط ما بين الفن والدين. ولمزيد من تطوير هذه النقطة انظر:

سين لوسى: ت. س. إليوت وفكرة التقاليد ص ص ٦٢-٦٩.

Kristian Smidt, Poetry and Belief in the works of T. S. Eliot

Routledge and Kegan Paul, London, 1961 pp. 64, 49-49-59.

كريستان شميدت، الشعر والمعتقدات فى أعمال ت. س. إليوت.

(٣٦) هنرى جيمز، ص ص ١٥٠-١٥١.

(٣٧) الموقف النقدى، ص ٩٤.

(٣٨) هنرى جيمز، ص ص ٥٣-٥٤.

(٣٩) المصدر السابق، ص ٩.

(٤٠) المصدر السابق، ص ١١٨.

(٤١) الموقف النقدى، ص ٥٦.

(٤٢) المصدر السابق، ص ٩٧.

(٤٣) هنرى جيمز، ص ١٢٣.

(٤٤) الموقف النقدى، ص ١٢.

(٤٥) المصدر السابق، ص ص ١٧٦-١٧٧.

(٤٦) For Further Elaboration of the point see, **Latifa El-Zayat, Ford, Madox Ford, a Modern Ironist**, anglo-Egyptian Bookshop, Cairo, 1964.

لطيفة الزيات، فورد مادوكس فورد: رائد من رواد المفارقة كعنصر بناء فى العمل الفنى.

(٤٧) الموقف النقدى، ص ١٧٩.

(٤٨) مقدمة لكتاب مجموعة القصائد، ص ٣٩.

Richard A. Cassel, Ford Madox Ford, A study of his Novels, (٤٩)

Baltimore, Johhn Hopkins press, 1961, p. 39.

ريتشارد كاسيل، فورد مادوكس فورد: دراسة فى رواياته

T. S. Eliot, Selected Prose, Penguin ed. 1958, pp. 229-30. (٥٠)

ت. س. إليوت مختارات من النثر.

The letters of Izra Pound, edited by D. D. paige, Faber and Fa- (٥١)

ber, London, 1951, a letter dated 4 June 1918.

خطابات إزرا باوند.

(٥٢) هنرى جيمز، ص ص ١٥٠-١٥١.

(٥٣) المصدر السابق، ص ١٨٤.

٥

فورد مادوكس فورد

العسكرى الطيب، دراسة تحليلية

(١) Mark Schorer, Forward to Critiques and Essays on Modern Fiction 1920-1951, The Roand Press company, New York, 1952, pp. xii xiii.

مارك شورر، مقدمة لكتابات نقدية ومقالات حول القص الحديث

(٢) Mark shorer, The Good Novelist in the Good Sodier, The Princeton University Literary chronic, volum IX, 1947-48, pp. 128-133.

مارك شورر «الروائى الجيد فى العسكرى الجيد»، الدورية الأدبية لجامعة برنستون.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣٢.

(٤) المصدر السابق، ص ١٢٨.

(٥) المصدر السابق ص ص ١٢٨–١٤٩.

(٦) المصدر السابق، ص ١٣٠.

(٧) المصدر السابق، ص ١٣١.

(٨) المصدر السابق، ص ١٢٨.

(٩) المصدر السابق، ص ١٣٢.

(١١) Patricia McFate and Bruce Gordon, The Good Solidier. A. Tragedy of Self-Deception, Modern Fiction Studies, volume 9 No. 1, Spring, 1963, pp. 50-60.

باتريشيا ماك فات وبروس جوردن، العسكرى الطيب، تراجيديا خداع الذات، مجلة دراسات القص الحديث.

(١٢) المصدر السابق، ص ٥١.

(١٣) المصدر السابق، ص ٥٨.

(١٤) المصدر السابق، ص ٥٩.

(١٥) James Hefley, The Moral Structure of the Good Soldier, Modern Fiction Studies V (Summer 1959), pp. 225-235.

جيمس هافلى، «البنيان الأخلاقى للعسكرى الطيب» مجلة دراسات فى القص الحديث.

(١٦) المصدر السابق، ص ١٢٨.

(١٧) المصدر السابق، ص ١٢١.

(١٨) المصدر السابق، ص ١٢١.

(١٩) المصدر السابق، ص ١٢٨.

(٢٠) John A Miexner, The saddest Story, Kenyon Review xxii (Spring 1960), pp. 234-264.

جون ميكسنر، أكثر القصص حزنا، مجلة كنيون.

(٢١) المصدر السابق، ص ٢٣٧.

(٢٢) المصدر السابق، ص ٢٣٧.

(٢٣) المصدر السابق، ص ٢٤٩.

(٢٤) المصدر السابق، ص ٢٦٣.

(٢٥) Elliot Gose, The Strange Irregular Rythm, An Analysis of the Good Soldier, PMLIL, (June 1957), pp. 294-509.

إليوت جوس، «الإيقاع الشاذ الغريب، تحليل لرواية العسكرى الطيب».

(٢٦) المصدر السابق، ص ٤٩٧.

(٢٧) المصدر السابق، ص ٥٠٧.

(٢٨) Samuel Hynes. The Epistemology of The Good Soldier, Swanee Review, LXJX (Spring 1961) pp. 225-235.

صامويل هينز، إبستمولوجيا العسكرى الطيب، مجلة سوانى.

(٢٩) المصدر السابق، ص ٢٢٥.

(٣٠) المصدر السابق، ص ٢٣٤.

(٣١) المصدر السابق، ص ٢٢٨.

(٣٢) المصدر السابق، ص ٢٣٠.

(٣٣) R. P. **Blackmour**, The king over the water: Notes on the Novels of F. M. Hueffer, **Princeton University library chronicle** Volume x, (1947-48), pp. 124-127.

بلاكمور، الملك فوق الماء: ملاحظات حول روايات فورد مادوكس هوفر دورية مكتبة جامعة برنستون.

(٣٤) المصدر السابق، ص ١٢٥.

(٣٥) Richard A. Cassell, **Ford Madox Ford, A study of his Novels,** John Hopkins Univ. Press, 1961, pp. 148-201.

ريتشارد كاسيل، فورد مادوكس فورد، دراسة لرواياته

(٣٦) المصدر السابق، ص ٧٢.

(٣٧) Paul L. Willey, Novelist of Three worlds: Ford Madox Ford, Syracuse, New York, Syracuse Univ. Press, 1962, pp. 172-203.

بول ويلى، روائى العوالم الثلاثة، فورد مادوكس فورد.

(٣٨) المصدر السابق، ص ١٣٣.

(٣٩) Joseph Weisenfarth, Criticism and Semiosis of the Good soldier, Modern Fiction studies ix (Spring 1963), pp. 39-49.

جوزيف وينن فارث، النقد وسميوتيكا العسكرى الطيب، مجلة دراسات القص الحديث.

(٤٠) المصدر السابق، ص ٤٨.

(٤١) المصدر السابق، ص ٤٩.

(٤٢) Ambrose Gordon, At the Edge of Silence: The Good Soldier as War Novel, Modern Fietion studies, Spring 1963, volume, 9, Number 1, pp. 67-78.

(٤٣) المصدر السابق، ص ٧٤.

(٤٤) المصدر السابق، ص ٧٤.

(٤٥) المصدر السابق، ص ٧٥.

(٤٦) المصدر السابق، ص ٧٦.

(٤٧) المصدر السابق، ص ص ٧٧–٧٨.

(٤٨) المصدر السابق، ص ٧٨.

(٤٩) المصدر السابق، ٧١.

(٥٠) المصدر السابق، ٦٩.

(٥١) المصدر السابق، ٧٠.

(٥٢) Robert J. Ray, Style in the Good Soldier, Modern Fiction Studies, Spring 1963, volume, 9, No. I pp. 61-66.

روبرت راى: الأسلوب فى العسكرى الطيب، مجلة دراسات فى القص الحديث.

(٥٣) المصدر السابق، ص ٦١.

(٥٤) المصدر السابق ص ٦١.

(٥٥) باتريشيا ماك فات ويروس جولدنج، تراجيديا خداع الذات، ص ٥٧.

(٥٦) Quoted from The Bodley Head, Ford Moadox Ford, edited and introduced by Graham Green, Volume 1, Selected Memoirs, London, 1962, p. 356.

منقولة من فورد مادوكس فورد ذكريات مختارة، ومقدمة لجراهام جرين.

See, Ford Madox Ford No Enemy: A Tale of Recon Struction New York, Macauley 1929, pp. 21-22 where Ford speaks about the chaos and loss of values caused by the war. See Ford Madox Ford, Return to Yesterday, Liver right 1932, p. 417.

انظر: فورد مادوكس فورد لا عدو: قصة إعادة بناء، وكتاب، عودة إلى الأمس.

(٥٨) مقدمة جراهام جرين ص ص ٧–١٢.

(٥٩) المصدر السابق، ص١٢.

(٦٠) فورد مادوكس هوفر: الموقف النقدى، ص ٢٨.

(٦١) فورد مادوكس هوفر: أضواء قديمة، ص ٦٢.

(٦٢) فورد مادوكس هوفر، المصدر السابق، ص ٦٢.

(٦٣) فورد مادوكس هوفر، الموقف النقدى، ص ١٨٦..

(٦٤) فورد مادوكس هوفر، «أخوة ما قبل روفائيل»، ص ص ١٦٤–١٦٥.

(٦٥) فورد مادوكس هوفر، مجموعة القصائد، ص ٢٨.

(٦٦) فورد مادوكس هوفر، اضواء قديمة ص ٦٢.
(٦٧) فورد مادوكس هوفر، هنري جيمز، دراسة نقدية، ص ١٥٤.
(٦٨) المصدر السابق، ص ص ١٦٠-١٦١.
(٦٩) المصدر السابق، ص ١٥٤.
(٧٠) فورد مادوكس هوفر، جوزيف كونراد، ذكريات شخصية دك ورز وشركاه، لندن ١٩٢٤، ص ١٩١.
(٧١) هنرى جيمز ص ١٥١.
(٧٢) المصدر السابق، ص ص ١٦٠-١٦١.
(٧٣) جوزيف كونراد، ص ١٧٠.
(٧٤) المصدر السابق، ص ١٧٣.
(٧٥) Ford Madox Ford, The Good Soldier, The Bodley Head, p. 15.
فورد مادوكس فورد، العسكرى الطيب.
(٧٦) العسكرى الطيب، ص ٢٢.
(٧٧) المصدر السابق، ص ١٧.
(٧٨) المصدر السابق، ص ١٧.
(٧٩) المصدر السابق، ص ١٦.
(٨٠) المصدر السابق، ص ١٨.
(٨١) المصدر السابق، ص ١٨.
(٨٢) المصدر السابق، ص ٢٢.
(٨٣) المصدر السابق، ص ٢٤.
(٨٤) المصدر السابق، ص ٤١.
(٨٥) المصدر السابق، ص ٤١.
(٨٦) المصدر السابق، ص ١٠٥.
(٨٧) المصدر السابق، ص ١٠٦-١٠٧.

(٨٨) المصدر السابق، ص ١٣٩.
(٨٩) المصدر السابق، ص ٢٠١.
(٩٠) المصدر السابق، ص ١٠٤.
(٩١) المصدر السابق، ص ٢١٨.
(٩٢) المصدر السابق، ص ٢١٧.
(٩٣) المصدر السابق، ص ٢٠٦.
(٩٤) المصدر السابق، ص ٢٠٥.
(٩٥) المصدر السابق، ص ٢٠٥.
(٩٦) **الموقف النقدى**، ص ١٧٤.
(٩٧) المصدر السابق، ص ١٧٦.
(٩٨) **أضواء قديمة**، ص ص ٥٨-٦٩.
(٩٩) صامويل هانز، «إبستمولوجيا العسكرى الطيب»، ص ٢٣٤.
(١٠٠) جون ميكسنر، «أكثر القصص حزنا»، ص ٢٤٩.
(١٠١) فورد مادوكس فورد، **العسكرى الطيب**، ص ٦٠.
(١٠٢) المصدر السابق، ص ١٤١.
(١٠٣) المصدر السابق، ص ٣٤.
(١٠٤) المصدر السابق، ص ٣٤.
(١٠٥) المصدر السابق، ص ٢٠٧.
(١٠٦) المصدر السابق، ص ٢١٩.
(١٠٧) فورد مادوكس فورد، **ذكريات مختارة**.
(١٠٨) فورد مادوكس فورد، **العسكرى الطيب**، ص ١٤٤.
(١٠٩) **العسكرى الطيب**، ص ١٤٥.
(١١٠) **العسكرى الطيب**، ٢ ص ص ١٢٠-١٢١.
(١١١) **العسكرى الطيب**، ص ص ٢١٦.

(١١٢) العسكرى الطيب، ص ٦٩.
(١١٣) فورد مادوكس فورد، ذكريات مختارة، ص ٢٢٤.
(١١٤) أضواء قديمة، ص ص ٢٦٩-٢٧٠.
(١١٥) الموقف النقدى، ص ١٦٨.
(١١٦) صامويل هينز، «إبستمولوجيا العسكرى الطيب»، ص ٢٣٠.
(١١٧) المصدر السابق، ص ٢٢٥.
(١١٨) جون يكسنر، «أكثر القصص حزنا»، ص ٢٢٧.
(١١٩) مارك شورر، «الروائى الجيد فى العسكرى الجيد»، ص ١٢٨.
(١٢٠) ريتشارد كاسل، فورد مادوكس فورد، ص ٧٢.
(١٢١) بول ويلى، روائى عوالم ثلاثة، ص ١٣٣.
(١٢٢) أمبروز جوردن، «على حافة الصمت»، ص ٧.
(١٢٣) المصدر السابق، ص ٧٥.
(١٢٤) المصدر السابق، ص ٧٦.
(١٢٥) روبرت راى، «الأسلوب فى العسكرى الطيب»، ص ٦١.
(١٢٦) المصدر السابق، ٦١.

الفهـرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٦/٣١٩١

I.S.B.N 977-01-4710-9

هذه مجموعة من الدراسات حول فورد مادوكس فورد تحيط به كناقد وكقصصى لامع وتدركه كرائد للحداثة بين معاصريه فى أوائل القرن العشرين من أمثال هيوم وأليوت وأزرا باوند وتعقد المؤلفة الأبحاث المقارنة بين فورد مادوكس فورد وكل منهم مبرزة له السبق فى الترويج لمنظور حديث للحقيقة وللتقنيات الحديثة التى تخدم هذا المنظور.

وتتبع المؤلفة المفارقة كمفهوم حداثى عند فورد فى نقده وفى قصصه أيضاً وخاصة فى رائعته «العسكرى الطيب».

ويلقى هذا الكتاب ضوءاً على المجال الأدبى فى انجلترا فى أوائل القرن العشرين وعلى المتغيرات التى شهدها وهو ينتقل من منظور القرن التاسع عشر إلى منظور القرن العشرين وهو يرسى مقومات الحداثة مقوماً بعد مقوم سواء من حيث المنظور إلى الحقيقة أو التقنيات الملائمة.



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب